3/42

ART@

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

priorităţi & dileme

O prioritate a revistei ar fi documentarea unor segmente ale artei româneşti aparţinînd deopotrivă prezentului şi istoriei imediate. Prin reunirea metodică de mărturii referitoare la tendinţe majore ale vizualităţii, dinamica imediată şi ambiţiile pe termen mai lung de a construi structuri teoretice se pot îmbina într-un mod, ca să zic aşa, digerabil.

Fără a se constitui într-o mărturie exhaustivă asupra "gestualismului în pictura românească", subiectul acestui număr îşi datorează alegerea mai degrabă unei coincidenţe: hotărîrea juriului expoziţiei de pictură de la Cagnes-sur-Mer de a evidenţia printr-o dublă menţiune doi artişti reprezentativi pentru acel grup (altfel restrîns) de pictori reuniţi sub denumirea generică de gestualişti - anume Lucian Cioată şi Cătălin Guguianu. Importanţa internaţională a evenimentului, pe care l-am receptat iniţial cu oarecare emoţie, a fost contrazisă de conţinutul dosarului de presă primit la redacţie. Ceea ce ani de zile ne-a părut, în lipsa oricărei documentaţii, ca una dintre manifestările de prestigiu în care arta noastră era implicată, s-a arătat a fi o aglomerare de pînze, alcătuită fără nici o consideraţie pentru conceptul de expoziţie însuşi.

Din contemplarea surprinzătoarelor fotografii s-a iscat o întrebare. Care ar fi semnificaţia gestului în pictura noastră? Aşa cum interviurile şi o parte a materialelor teoretice adunate aici vor demonstra (cred) cititorului atent, e vorba despre o modalitate expresivă de o amplitudine limitată. Ce nu are decît întîmplătoare similitudini cu rigoarea disciplinei orientale, exprimată prin domeniile conexe ale caligrafiei şi artelor marţiale. Şi care nu implică nici mijloacele opulente din action painting (vizibile în desfăşurarea dimensională şi energetică acesteia). Tiparul spiritual al artiştilor români respinge excesele; tăcerea lui Hartung, strigătul disperat al lui Pollock sînt străine de hedonismul imaginilor antologate.

De aceea cred că se impune o revizuire a terminologiei. Picturile jucăuşe ce construiesc ideea unei tendiţe distincte în cîmpul semiotic al picturii noastre sînt departe de a fi spontane. Ele se bazează pe o meticuloasă (în pofida aparenţelor) elaborare a suprafeţei. Gestul e folosit ca procedeu mecanic într-o compoziţie echilibrată, unde aspectele statice şi dinamice se compensează.

Astfel că **gestualism** e un termen inoperant, dacă el se referă la o implicare de tip introspectiv-liric. La fel e şi **action painting**, caracterizată prin expulzarea unei energii interne sub forma dezordinii - acceptate-ca-ordine. Între gesticulare şi activism, repetiţie şi unicitate, aici s-ar ascunde o dilemă de ordin metodic.

Soluţia ar fi conceptul de **abstracţie subiectivă**, pe care îl propun ca versiune locală a unei tendinţe mai largi în arta postbelică; şi care prezintă avantajul de a rezuma anumite trăsături ale terminologiei consacrate, eliminînd altele, atipice aici. Termenul e funcţional şi pentru sublinierea unei opoziţii cu ceea ce aş numi **abstracţia obiectivă** (geometrică), asupra căreia vom zăbovi într-o apariţie viitoare (s.d.n.p.v.* - cum spunea Tolstoi).

Călin Dan

* si Dieu nous prête vie.

priorities & dilemmas

One of the major priorities ARTa has for the next future is the covering of some areas belonging both to the Romanian art scene and to its recent history. By that methodical assemblage of testimonies on a major trend, the dynamic of the magazine and its longterm ambitions of building up theoretical structures are mixing in a, let's say, palatable way.

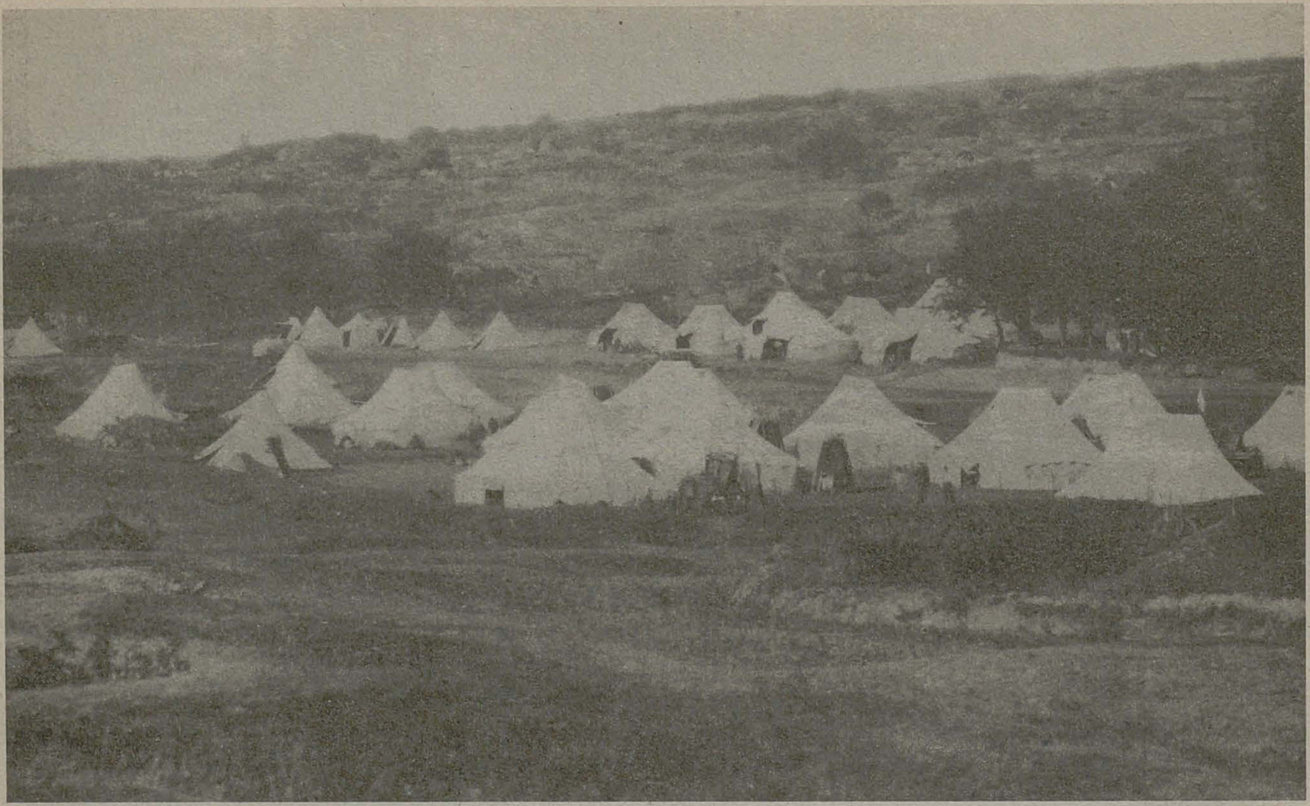
Far from being a statement on the importance of Gestualism in our painting, this issue's topic is due mainly to a coincidence. That is the awarding of a mention at the Cagnes Sur Mer competition to two main figures of the (otherwise restrained) grup of Romanian "action painters" - Lucian Cioată and Cătălin Guguianu. That made us consider the event as a priority until we received the press coverage and some pictures of the show itself. What was supposed (for years and with no visual prove) to be an important art event, where Romanian artists were highly appreciate, looked like a provincial crowd of canvases, with no estime for the concept and display.

From those puzzling photographs emerged a question. What is the significance of gesture in Romanian painting? As the interviews and some of the theoretical approaches point out, it is a way of expression of minor importance. It has merely a connection with the rigor of oriental discipline, concentrated in calligraphy and martial arts; and it doesn't imply the magnificent means of the action painting (speaking in terms of dimensions and energy). The spiritual pattern of Romanian artists unanimously rejects the limits: the excessive silence of, for instance, Hartung and Pollock's cry of despair are both far from the equilibrated hedonism of the images putted here in an anthology.

The terminology itself has to be strictely revised. The playfull images who are building this trend in Romanian art are hardly spontaneous, relying basically on a somewhat meticulous construction of the surface. The gesture is used as a mechanic procedure in a rather equilibrated composition, where the static and dynamic aspects are balanced. So that **Gestualism** is an unoperational term, considering its introspective, lyrical implication. As it is **Action Painting**, implying another kind of approach - the expulsion of inner energy in a harmonic disorder. Between gesture and action - repetition and uniqueness - here is a methodological dilemma. The solution should be the concept of **subjective abstration**, which I propose as the local version, summarising some features existant in the already consecrated terms mentioned above. The term is functional because fitted to the visual structures in discussion and also by relation to the Romanian **objective** (geometrical) **abstraction**, which will be the topic of a future issue (s.d.n.p.v.* - as Tolstoi said).

BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro



SZATHMARI

primul fotograf de război

Din întîmplare au mai rămas cîteva pete albe pînă și în tînăra istorie a fotografiei universale. Unul dintre aceste semne de întrebare este legat de creația majoră, socotită a fi pierdută, a lui Carol Popp de Szathmari (1812-1887). Acesta a fost un personaj înzestrat de Dumnezeu cu multiple însușiri: în tinerețea lui promitea a fi poet și aspirant teolog; apoi a devenit cartograf, gravor în oțel, litograf, cromolitograf, fondator al unei reviste "universale"[1], heraldist, scenograf, portretist în fildeș. Dar, mai presus de toate aceste vremelnice preocupări, Szathmari rămîne un înzestrat acuarelist, un pictor academic onorabil și, mai ales, un fotograf de mîna întîi - ba chiar se cuvine a fi omologat printre cei dintîi foto-reporteri de război din Europa.

Născut, așa cum îi arată și numele, în regiunea Sătmar (județul Satu-Mare, fostul comitat Szatmar, în Transilvania[2]) dintr-o familie înnobilată de împăratul Leopold al Austriei în secolul XVIII, Carol Popp de Szathmari își va face studiile la Colegiul Reformat din Cluj, institut la care era slujbaș tatăl său, care năzuia să-și vadă fiul devenit ecleziast. Dar în 1821 o dragoste fulgerătoare pentru o principesă valahă îl determină să fugă din Colegiul Reformat, să traverseze Carpații și, în cele din urmă, (după cîteva lungi și intermitente călătorii de studii prin diverse capitale europene) să se stabilească la București, devenind treptat fotograful "de casă", apoi fotograful și pictorul de curte a cinci domnitori autohtoni[3]. În timpul popasurilor sale apusene este primit în audiență de Franz Iosif, de Napoleon III, de Regina Victoria, de regina Olandei, de regele Würtenbergului, de Marele Duce de Saxa Weimar, oferind fiecărui cap încoronat cîte un splendid album legat în piele, culegînd de la fiecare - în schimbul acestor mărturii iconografice - cîte o diplomă, cîte o medalie de aur ori o decorație (iar imaginea acestor trofee Szathmari o va înșirui pe versoul fotografiilor curente, ca pe o prestigioasă carte de vizită și cuceritoare reclamă).

Dar ce anume conțineau aceste

---

1. Szathmari a fost în 1860 co-fondator al periodicului bucureștean ***Illustrațiunea. Jurnal Universal*** (cf. Adrian Silvan Ionescu, ***Szathmari redivivus*** în ***Revista Muzeelor,*** nr. 4/1988).

2. Alte izvoare arată că s-ar fi născut la Cluj (G. Oprescu, ***Pictorii din Familia Szathmari*** în ***Analecta,*** București, nr. 1/1943, p. 41).

3. Alexandru Ghica Vodă, Gheorghe Bibescu Vodă, Barbu Știrbey Vodă, Principele Alexandru Ioan Cuza și Regele Carol I - ultimii îi vor acorda privilegiul de a se recomanda *Photographe de la Cour de son Altesse le Prince Regnant des Principautés Unies Roumaines,* apoi sub următoarea denumire: *C. Szathmari. Pictor și Fotograf / Înălțimei Sale Carol I, Domnitorul Românilor / București/Buleward / și propria Casă* (Brevetul din 16.IX.1863, cf. G. Oprescu, op. cit. p.65).

https://biblioteca-digitala.ro

albume?

Unele cuprindeau fotografii cu costume folclorice purtate nu de ridicole, deghizate manechine, ci de țărănci autentice; altele prezentau vederi din necunoscuta Țară Românească; dar cele mai importante din punct de vedere istoric și documentar erau antologiile de imagini executate în 1853 pe cîmpul de luptă (uneori cu riscul vieții), în primul anotimp al Războiului Crimeii, pe malurile Dunării, în bătăliile de la Silistra, Oltenița ș.a.

Din păcate, toate aceste documente iconografice dăruite monarhilor apuseni au pierit (fiind distruse, pierdute, ba chiar arse, cum s-a întîmplat în incendiul Palatului Tuileries din 1871)[4].

Au rămas totuși - din fericire - cîteva certe atestate asupra celor înfățișate în aceste albume, mărturii scrise și consemnate între anii 1853-55, într-un periodic francez de specialitate - **La Lumière. Revue de la Photographie**[5] - care avea un corespondent și la Londra[6].

Albumul conținea așadar o suită de circa 200 de secvențe prinse pe viu ale primei faze a numitei "Guerre d'Orient", în 1853-55, război purtat între ruși-turci-englezi-francezi și piemontezi.

Mai rezultă că acest excelent artist-fotograf, dublat și de un iscusit pictor, a știut să-și aleagă atît modelele ("modele fără pereche" - cum s-a spus) cît și fundalul peisajelor de pe Cîmpia Dunării, unde s-au desfășurat primele scene din Războiul Crimeii. Au fost trași în poză mai întîi interpreții principali, comandanții de oști, apoi soldații, stindardele și uniformele lor; tot astfel artileria, cavaleria, faimoșii cazaci, chervanele, manutanțele, ambulanțele, bivuacurile, podurile de vase, adăposturile, corturile etc.

Periodicul parizian din secolul trecut mai publica - sub rubrica *Documents officiels pour servir à l'Histoire de la Photographie* - o notă prin care, după ce vestea că "pictorul-fotograf" a fost medaliat la Expoziția Universală, mai venea cu unele amănunte cu privire la tema pieselor premiate: *M.C. Szathmari expose des vues de Valachie, prises pendant la campagne de 1854, entre les Turcs et les Russes, sur le Danube. Il a reproduit des scènes militaires, des troupes en marche, des groupes d'officiers et des soldats des deux armées. Malgré la grande difficulté d'execution de ses sujets, il a obtenu, à l'aide du collodion, d'intéressants résultats.*

Apoi, într-un alt articol publicat în pagina întîi - în ziua de sîmbătă 9 iunie 1855 - ni se aduce la cunoștință că *l'habile amateur photographe* a fost primit în audiență, în seara de miercuri 6 iunie 1885, de Napoléon III și de împărăteasa Eugénie, deoarece majestățile lor *ont voulu voir toutes les épreuves que renferme son magnifique album; les portraits*

4. C. Săvulescu, ***Early Photography in Eastern Europe Romania*** în ***History of Photography,*** vol. I nr. 1, ianuarie 1977, p. 68
5. ***La Lumière. Revue de la photographie - Beaux Arts - Héliographie Sciences,*** 1853, p. 148, nr. 22, 23, 25, 30, juin 2, juin 9, juillet 29
6. Adresa: 26 Skinner Str. Show Hill

https://biblioteca-digitala.ro

des généraux russes et turcs les ont surtout vivement intéressés. Temoin oculaire de la guerre d'Orient, ayant connu la plupart des hommes qui se sont distingués dans cette grande lutte, M. de Szathmari a pu donner des détails curieux et qui ont fixé l'attention de L.L. M.M.

Și autorul textului - probabil însuși Ernest Lacan, directorul revistei - mîndrindu-se de bunul rezultat al audienței, conchide: *Nous sommes heureux d'annoncer ce succès, qui honore la photographie, et qui montre avec quelle bienveillance, L.L.M.M. accueillent et encouragent les progrès de notre art.* (s.n.)

Ulterior, Szathmari se va duce în Anglia, unde se pare că s-a bucurat de o primire încă mai caldă. Transcriem: *Pendant son sejour à l'île de Wight, S.M. la reine d'Angleterre a acordé à M. de Szathmari, de Bucarest, la faveur d'une audience particulière; c'est dans la journée de jeudi 19 courant que l'habile amateur photographe a eu l'honneur d'être reçu à Osborne Castle et de présenter à S.M. son magnifique album.* De față se mai aflau regele Belgiei și prințul consort Albert. *Ils ses sont plu pendant plusieurs heures à examiner ces belles épreuves qui, comme on la sait, ont été prises dans les environs de Bucarest pendant les premières phases de la guerre d'Orient.*

Les portraits des généraux anglais, français, turcs et russes ont surtout fixé leur attention. La reine a daigné adresser de gracieusses félicitations à M. de Szathmari sur son beau travail et permettre qu'on lui annonçat que S.M. en acceptait l'hommage, et qu'une médaille d'or lui était accordé comme signe de sa haute satisfaction [7].

Dintr-o altă sursă mai aflăm că, reîntors la Londra (unde va locui la C.B. Philipps, 24 Long Acre), el va primi și în scris, din partea aghiotantului reginei, un mesaj și *as testimony of Her Majesty appreciacion, a gold metal* [8].

În afara acestor protocolare testimonii, se cuvine să mai adăugăm aprecierea competentă a lui Ernest Lacan, cel mai important cunoscător francez al artei și tehnicii fotografice a secolului XIX. În cartea sa intitulată ***Esquisses photographiques,*** el dedică artistului român un întreg capitol conchizînd că acest album reprezintă într-adevăr *une oeuvre artistique dans laquelle le peintre, le poète et l'historien trouveront un égale intérêt, c'est, de plus, une des productions les plus remarquables que la photographie ait enfantées, si l'on tient compte des difficultés de l'execution* [9]. În continuare Lacan se ocupă cu aceeași obiectivitate și de excelentul fotograf britanic Roger Fenton

---

7. ***La Lumière,*** nr. 23, 1855
8. G. Oprescu, op.cit., p. 63.
9. ***Esquisses Photographiques à propos de l'Exposition Universelle et la Guerre d'Orient. Historique de la Photographie. Dévelopements. Applications, Biographies et projets;*** 1856, Grassant Ed., Paris, (p.115-167)

https://biblioteca-digitala.ro

(1819-1869) care - aflăm cu precizie de la un alt istoriograf - Pat Hodgson - *arrived in the Crimea in February 1885* (adică în același an cînd Szathmari prezenta fotografiile sale de război suveranilor europeni); și, mai departe, Pat Hodgson constată compătimitor: *It is ironic that all his photographs have been lost, although at the time his prints were much admired.* Apoi și mai trista concluzie: *By a chance of history Fenton has been given the place of the first great war photographer* [10].

La aceeași concluzie ajunge și Helmut Gernsheim în 1955 (perseverînd în această opinie și în 1969 și în 1971). El recunoaște că deși *the first photographer* al războiului Crimeii nu este Fenton, ci Szathmari *whose photographs have unfortunately not survived* [11]... Abia în 1981, în volumul *Crimea 1852-1856*, semnat de James Lawrence [12] (la pagina 10), apare, pentru întîia oară în veacul XX, o poză a lui Szathmari, făcînd efectiv parte din lotul fotografiilor pierdute fără urmă - prețiosul document fiind *in the possesion of the Romanian Government!* Evenimentul a fost revelat și subliniat de Paul Fort în ***Photographic Collector*** (volum 2, noiembrie 1981) [13].

Și iată acum, în completarea acestei premiere britanice - și alte cîteva imagini aparținînd aceluiași autor și aceleiași perioade, unele purtînd chiar pe verso scriitura lui Szathmari - documente care vin ca niște grațioase "corpuri delicte", să curme o injustiție îndelung timp săvîrșită împotriva celui care în 1853 a fost efectiv cel dintîi reporter-fotograf, adevăratul prim reporter de război european; curajosul, romanticul nostru Carol Popp de Szathmari.

Barbu Brezianu

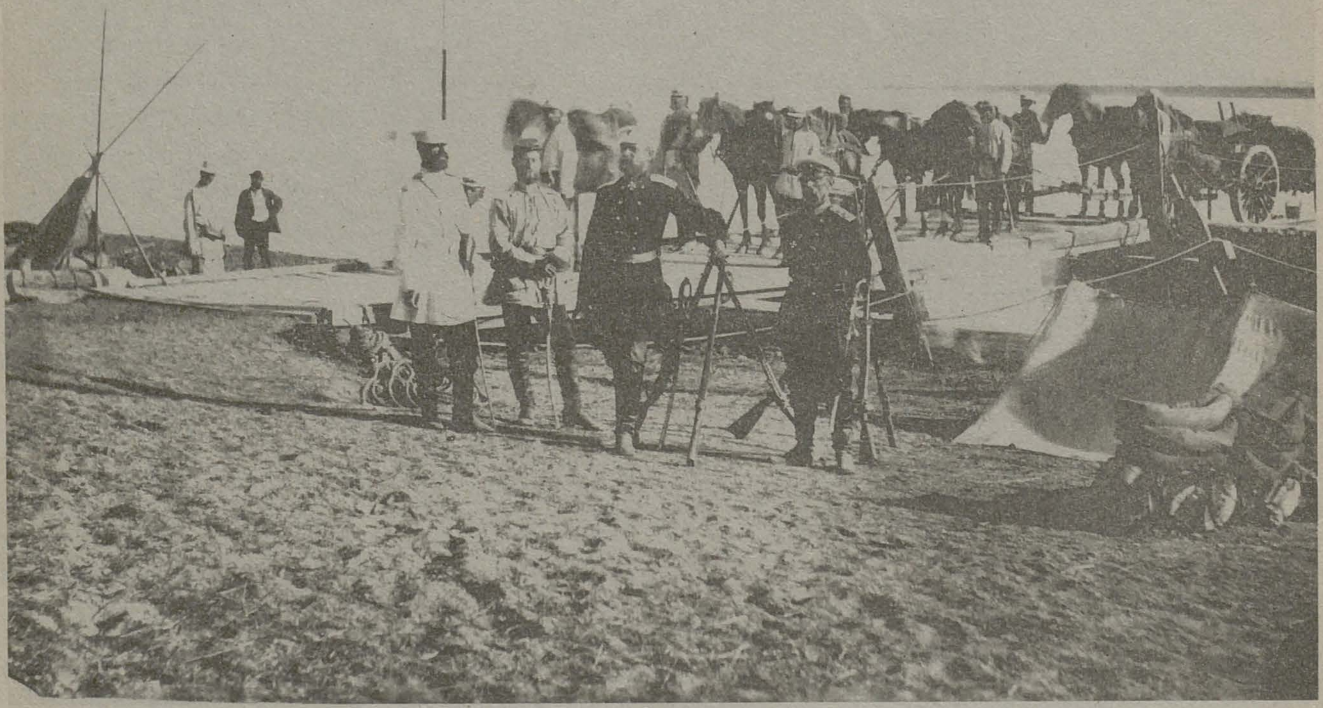
10. Pat Hodgson, ***Early War Photographers,*** Ospray Pub, 1974 (p. 14-15).

11. Helmut and Alison Gernsheim, ***History of Photographs,*** 1955; idem, 1969; idem, ***A Concise History of Photography,*** New York, 1971, p. 64.

12. Lawrence James, Crimea: 1852-56. Hayes Kennedy, Thame, Osfordshire, p.10, plate 52, p.137.

13. Paul Fort, Carol Popp de Szathmari, loc. cit. precum și Karin Schuller Procopovici, într-un interesant studiu, reconfirmă existența mai multor foftgrafii din aceeași perioadă, păstrate în Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române ***Ein Lend aus dem Bilderbuch das Rumänien Album des Carol Szathmari - 1821-1887*** - în catalogul expoziției Silber und Salz, AgfaFotoHistoria, deschisă la Köln, 1989, pag. 452.

https://biblioteca-digitala.ro



Podul de pontoane / The Bridge at Zimnicea-Şişka

the first war photographer

There are still several "white spots" in the young history of universal photography. One of these is that concerning the major work, long considered to have been lost, of Carol Popp de Szathmari (1812-1887). This was a person endowed with many talents: during his youth he was a promising poet and theologian; then he became a valued cartographer, steel-engraver, lithographer, chromolithographer, founder of a "universal" weekly [1], specialist in heraldics, but above all, a very talented watercolor painter, a honourable academic painter, and a great photographer. One could even say that he was one of the first photographic reporters of war scenes in Europe.

Born in the Satmar District (the ex-county of Szathmar) in Transylvania[2], in a family raised to nobility by Leopold of Austria in the 18th century, Carol Popp studied in the Reformed College from Cluj, where his father was employed, intending to become a member of the clergy. A violent passion for a Walachian princess made him run away, cross the Carpathians, and finally, after travelling through various European capitals, he established himself in Bucharest where he became a "home photographer", and the Official Royal Painter of five Walachian Princes.[3] During his travels he was received at the Courts of the Austrian Emperor Francis Joseph, of Napoleon the IIIrd, the Emperor of France, and of Victoria, the Empress of England, Ireland and of the Indies, by the Queen of the Netherlands, the King of Würtenberg, the Great Duke of Saxa-Weimar, to each of whom he offered a splendid leather-bound album of photographs; he received, from each of these crowned heads, diplomas, gold medals or various decorations, acknowledge-

1. In 1860-1861 Szathmari was: "owner and manager" of the Bucharest periodical *Ilustraţiunea, Jurnal Universal* (cf. Adrian Silvan Ionescu, *Szathmari redivivus* în *Revista Muzeelor*, no.4/1988)

2. Other sources point to his birth in Cluj (G. Oprescu, *Pictorii din Familia Szathmari* in *Analecta*, Bucharest, no. 1/1943, p. 41)

3. Prince Alexandru Ghica, Prince Gheorghe Bibescu, Prince Barbu Stirbey, Ruling Prince Alexandru Ioan Cuza and King Carol I. The last two granted him the privilege of calling himself *Photographe de la Cour de son Altesse le Prince Regnant des Principautés Unies Roumaines* and *C. Szathmari. Painter and Photographer of his Highness Carol I, Ruling Prince of the Romanians/Bucharest/Boulevard and his own house* (patent of september 16.1863, Gh. G. Oprescu, op. cit., p. 65)

https://biblioteca-digitala.ro

ments, that Szathmari reproduced on the back of his photograph, as an impressive confirmation of his talents.

But what did these albums contain?

Some of them contained photographs of national costumes worn by authentic peasants, some others were landscapes from the mysterious Romanian Countries. But the most important from the historical viewpoint were the anthologic photographs made on the battlefields, sometimes at the risk of his own life, in the 1853 Crimean War, on the banks of the Danube River, in the battles from Silistra and Oltenitza. It was a great misfortune that all these iconographic documents presented to the European monarchs of the time have disappeared, some of them lost, or even burned - as was the case with those destroyed during the fire that ravaged the Tuileries Palace in 1871[4].

There are however several certified documents concerning the contents of those albumes, most of them written between 1853 and 1855 in a French journal, *La Lumière. Revue de la Photographie*[5], that had a corespondent in London[6].

The album contained a series of about 200 images *prises sur le vif* during the first phase of the *Guerre d'Orient* in Crimea, in 1853-55, which involved Russian, Turkish, English, French and Italian soldiers. This excellent artist-photographer, who was also a very able painter, made a perfect choice of his models, as well as of the landscapes of the Danube plain, where the first battles of what was to become known as *The Crimean War*, took place. Both the major personages of the events, the army commanders, were photographed, as well as the simple soldiers, their flags and uniforms, the artilera, the cavalrymen, the famous Cossacks, the chariots, the ambulances, and the bivouacs, the pontoon bridges, the trenches, the tents, in short all the aspects of the military might and misery.

The French Journal also published under the heading: *Documents Officiels pour servir à l'Histoire de la Photographie*, a short note informing that the painter-photographer had received a Medal on the occasion of the Universal Exhibition, and also provided some details on the topics of the photographs that had received special prizes: *Mr. C. Szathmari expose des vues de Walachie, prises pendant la campagne de 1854, entre les Turcs et les Russes, sur le Danube. Il a reproduit des scenes militaires, des troupes en marche, des groupes d'officiers et des soldats des deux armées. Malgré la grande difficulté d'execution de ses sujets, il a obtenu, à l'aide du collodion, d'intéressants résultats.*

Then in a first page article, published on Saturday the 9th of June 1855 - we are informed that *l'habile amateur photo-*

4. C. Săvulescu, *Early Photography in Eastern Europe Romania* in *History of Photography*, vol. I, no 1, January 1977, p. 68
5. *La Lumière, Revue de la photographie. Beaus Arts. Héliographic Sciences*, 1853, p. 148; 1855, p. 22, 25, 30, Juin 2, Juin 9, Juillet 29
6. Adress: 26 Skinner Str. Show Hill

https://biblioteca-digitala.ro

graphe had been received in a special audience by the Emperor Napoleon the IIIrd and the Empress Eugénie because their Majesties *wanted to see one and each of the photographs contained in the magnificent album, the portraits of the Turkish and Russian generals being of particular interest to them.*

Témoin oculaire de la Guerre d'Orient, ayant connu la plupart des hommes qui se sont distingués dans cette grande lutte, M. de Szathmari a pu donner des détails curieux, et qui ont fixé l'attention de leurs Majestés. And the author of the note, probably the Director of the Journal, Mr. Ernest Lacan, filled with pride with the outcome of the audience, concludes: *Nous sommes heureux d'annoncer ce succès, qui honore la photographie, et qui montre avec quelle bienveillance leurs Majestés accueillent et encouragent le progrès de notre Art.*

Sathmari went also to England, where he enjoyend a still warmer welcome. We reproduce further the note which says: *Pendant son séjour à l'Ile de Wight Sa Majesté la Reine d'Angleterre a acordé à M. de Szathmari, de Bucarest, la faveur d'une audience particulière. C'est dans la journée de jeudi, 19 courant que l'habile amateur photographe a eu l'honneur d'être reçu à Osborne Castle, et de présenter à S.M. son magnifique album.* The King of Belgium was also present, as well as Albert, the Prince Consort.

Ils se sont plu, pendant plusieurs heures, à examiner ses belles épreuves qui, comme on le sait, ont été prises dans les environs de Bucarest pendant les premières phases de la Guerre d'Orient.

The portraits of the English, French ant Turkish generals have particularly interested their Royal Highnesses. The Queen has graciously congratuleted M. de Szathmari for his beautiful work, and accepted the homage rewarding him with a Gold Medal as a sign of her great satisfaction[7].

Another source mentions his return to London (where he will stay with a certain Mr. G. B. Phillips, at 24, Long Acre), and the fact that one of the Queens' Assistants sent him a message, mentioning the fact that *Her Majesty has greatly admired his work, and, as a testimony of Her appreciation, sends him a Gold Medal*[8]. Besides these testimonies of appreciation one should also mention the competent evolution of Ernest Lacan, the most important specialist of the

7. *La Lumière*, no 23, 1855
8. G. Oprescu, op. cit., p. 63

https://biblioteca-digitala.ro

photographic art and technique in the 19th century. In his book *Esquisses Photographiques*, an entire chapter is dedicated to the Romanian artist-photographer, concluding as follows: *c'est en verité une oeuvre artistique dans laquelle le peintre, le poète et l'historien trouveront un égal intérêt; c'est de plus une des productions les plus remarquables que la photographie a enfantées, si l'on tient compte des difficultés de l'execution*[9]. Further Lacan comments, with equal objectivity, on the work of the British photographer Roger Fenton (1819-1869) who - according to another historian, Pat Hodgson - arrived in Crimea in February 1855, at about the same time when Szathmari was showing his work to the European monarchs. And Hodgson notes with compassion: *it is ironic that all these photographs have been lost, although at the time his prints were much admired.* And a still more sad conclusion: *By a chance of history Fenton has been given the place of the first great war photographer.*[10]

The same observation is made by Helmut Gernsheim, in 1955, who recognized that *the first photographer in the Crimean war was not Fenton, but Szathmari, in spite of the fact that, unfortunately, his photographs have not survived.*[11]

Only as late as 1981, in the book *Crimea, 1852-56*, signed by James Lawrence, a photograph of Carol Popp de Szathmari is published for the first time in the 20th century, accompanied by a note mentioning that *this valuable document is in the possession of the Romanian Gouvernment*[12] (see *Photographic Colector*, volume 2, November 1981)[13]. In supliment to this British "first" here are several images belonging to the same author, and from the same period, some of wich still bear the signature of Szathmari himself.

These will perhaps correct a long-standing injustice against the artist-photographer who, in 1853, was truly the first european war reporter, the brave and romantic Carol Popp de Szathmari.

Barbu Brezianu

---

9. *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et la Guerre d'Orient. Historique de la Photographie. Dévelopments. Aplications. Biographies et projets;* 1856, Grassant Ed. Paris, p. 115-167

10. Pat Hudgson, *Early War Photographers*, Ospray Pub. 1974, p. 14-15

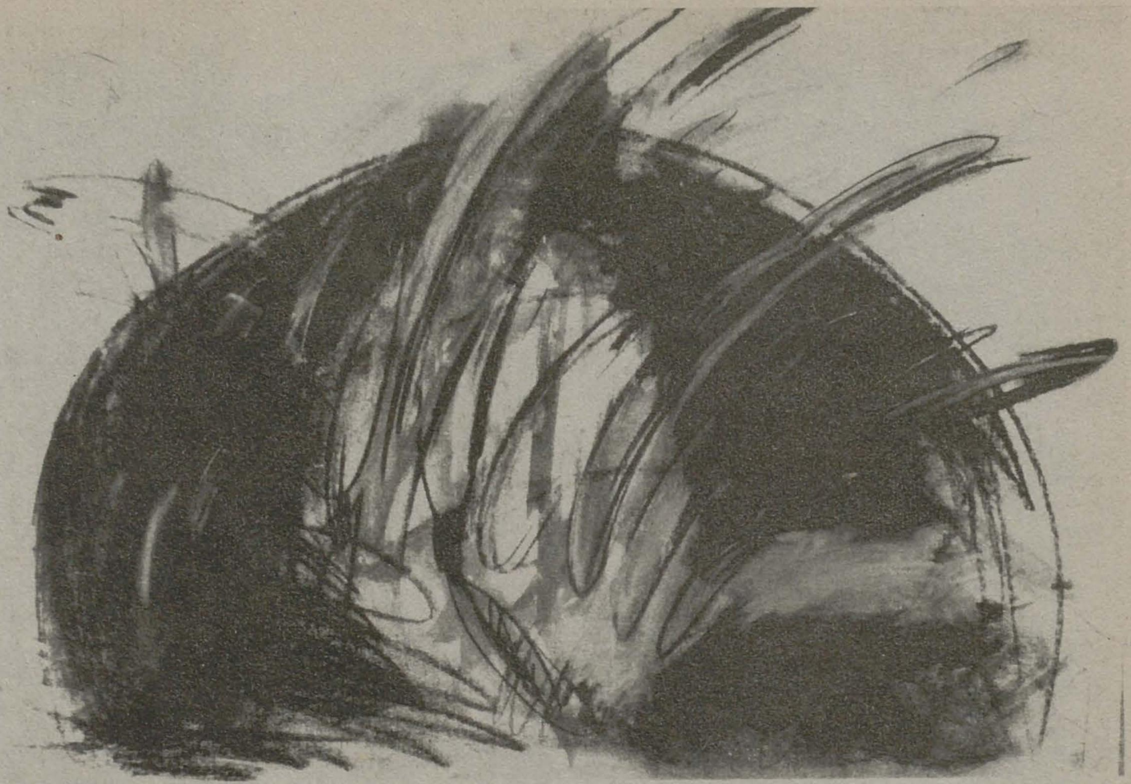
11. Helmut and Alison Gernsheim, *History of Photographs*, 1955; idem 1969; idem, *A Concise History of Photography*, New York, 1971, p. 64

12. Lawrence james, *Crimea: 1852-56*, Hayes Kennedy, Thame, Oxfordshire, p. 10, plate 52, p. 137

13. Paul Fort, *Carol Popp de Szathmari*, loc. cit, and also Karin Schuller Procopovici, who confirms the existence of photographs from the same stock in the Engravings and Drawings Cabinet of the Romanian's Academy Library (Ein Land aus dem Bilderbuch das Rumänien album des Carol Szathmari - 1812-1887 - in the Catalog of the Exhibition Silber und Salz AgfaFotoHistoria, opened in Cologne, 1989, p. 452)

https://biblioteca-digitala.ro

GESTUALISMUL



Adrian Timar, Insula / The Island, 1990

exerciţiu de "anatomie"

1. Mă ispiteşte ideea unui parodic şi fragmentar micro-tratat, jumătate spinozist/jumătate wittgensteinian, despre anatomia gestului pictural. Partea introductivă ar suna cam aşa:

1.1. Paradoxul gestului pictural (unul dintre paradoxuri): gestul este, simultan, **formă a distanţei** (el creează între figură şi ochi spaţiul unei "agresiuni" pe care o "calmează" apoi, formînd-o) şi - deopotrivă - **formă a eludării distanţei** (el apropie de ochi imaginea, pînă la ipotetica ei tactilizare). A gesticula formativ înseamnă a califica distanţe şi a le anula imediat.

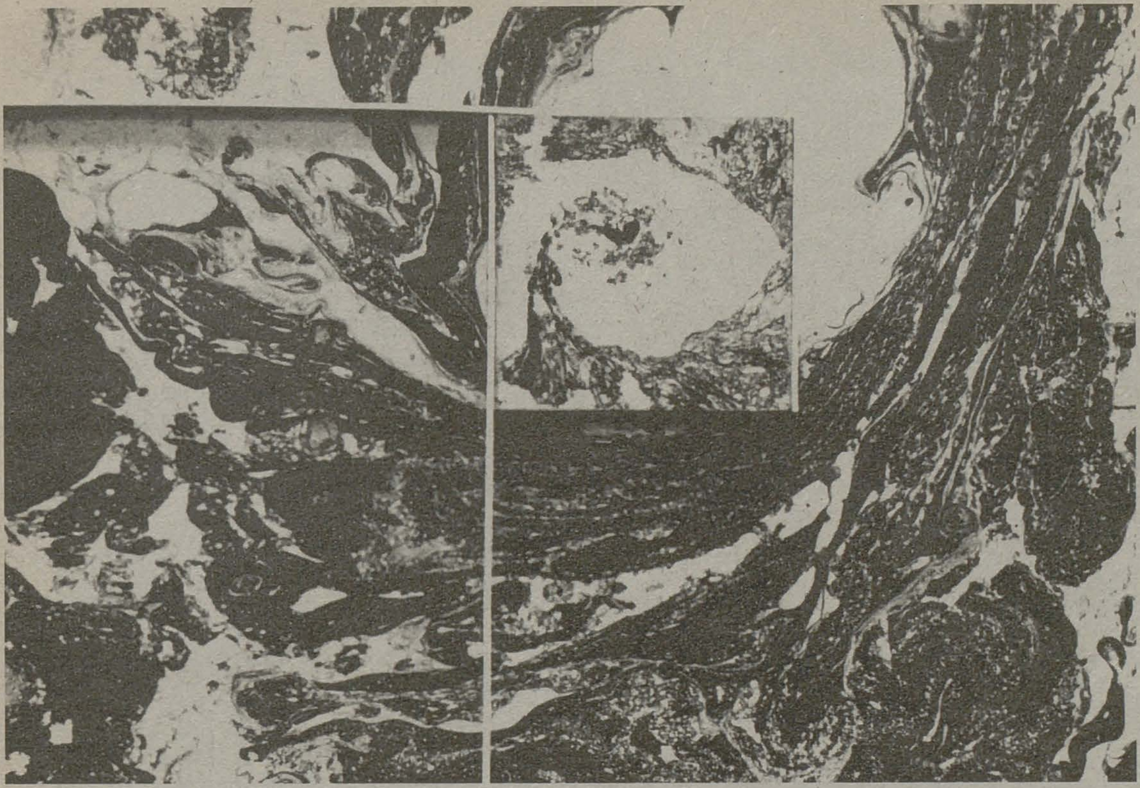
1.2. Prezumţie utilă: motivul aşezat înaintea subiectivităţii noastre este ne-etern, el e o ne-eternitate conservată, adăpostită într-o persistenţă aparentă, care o acoperă (o posibilă definiţie a motivului ar fi: o situaţie care pare doar că persistă, substanţa ei fiind ceea ce există în acest moment şi aici); subiectivitatea artistului este şi ea ne-eternă, reprezentînd o situaţie opţională anume într-o infinitate de posibile. Singurul lucru etern în operă ar fi gestul: **ceea ce poartă subiectivitatea către motiv şi, invers, motivul către subiectivitate.** Indiferent de grimasa sub care se ascunde el, gestul.

1.3. Gestul pictural nu e doar acţiune imediată, prezent pur. Prezentul pur este în chip tiranic destructurant. Forma există (poate fi) nu ca prezent pur, ci ca **timp aglutinat**, ca memorie adusă în prezentul percepţiei şi al gestului.

2. Realitatea lui e, de fapt, întotdeauna duală; orientată atît de la subiect către natură cît şi - în chip răsturnat - de la natură către subiect. Imaginea artistică ar fi unitatea-simultaneitatea ciudat zigzagată a celor două fiinţări gestuale heteromorfe. Există, cu alte cuvinte, o tendinţă a naturii de a pătrunde şi de a se reconstrui pe sine în acţiunea umană pe care o foloseşte, în tocmai egală măsură în care există o tendinţă a gestului uman de a-şi instala propria umanitate în universul figurii, adică în înfăţişările lumii naturale preconstituite, gata făcute. **Hipertrofia** unei direcţii sau a alteia (într-un anume moment sau pe o anume treaptă istorică), duce nu la "plecarea" celeilalte (printr-o contabiliate liniară a compensării), ci doar la ocultarea ei - la o la fel de "zgomotoasă" ascundere pozitivă, activă, deseori foarte intensă vizual. Astfel, gestul uman se ascunde din faţa realismului picturii lise a celor vechi, aşa cum gestul naturii se ascunde, pînă la evanescenţă şi aparentă ştergere, din faţa taşismului (avant-la-lettre) impresionist şi postimpresionist.

2.1. Toată vechea pictură lisă presupune, aşadar, indiferent de tematică (religioasă, mitică, fantastică, "realistă"), **o înaintare** gestuală a chipului lumii (reale sau ireale) în noi - din faţa căreia umanul pare că se dă la o parte, coborîndu-şi vocea, dematerializîndu-se. Dar prin

https://biblioteca-digitala.ro



Romul Nuţiu, Compoziţie - detaliu / Composition - detail

această retragere metodică, executată cu un copleşitor meşteşug, gestul uman nu moare, ci se ascunde doar în propria sa tăcere programatică - se impersonalizează, cufundat în corporalitatea figurii. Marea îndemînare a pictorului va sta, atunci, în construirea savantă a unei absenţe adeseori violent "grăitoare", a unei "muţenii" care "strigă" din spatele imaginii: **o absenţă "ipocrită"** prin care gestul uman se supune realităţii, cu preţul enorm al interiorizării lui.

2.2. Deci: intensa "invizibilitate" construită a gestului, în pictura celor vechi - pe care o "vedem" în netezimea nereală, de o "agresivă" ne-aparenţă a tuşei; încărcătura de mister, de recuperare (a formei gestuale ascunse) prin **mister** meticulos **clădit.**

3. Ieşirea gestului uman din ascundere pare a începe - paradoxal - nu prin atenuarea-scăderea-îmblînzirea prezenţei naturii, ci dimpotrivă, prin dilatarea senzorială a acesteia: printr-o **sporire de prezenţă a motivului.** La veneţieni (un Tiţian, de pildă), pensulaţia devine distinctă, "gestuală", tocmai în intenţia de a spori complexitatea senzorială a motivelor (îndeosebi a epidermei şi vestimentaţiei personajelor). În secolul al XVII-lea, în marea pictură a Ţărilor de Jos şi a Spaniei, se va petrece - sub acelaşi semn al îmbogăţirii optice şi tactile a motivului - un fenomen de diferenţiere calitativă a gestualităţii tuşei, uneori de la artist la artist. Arta unor Rembrandt, Vermeer, Hals sau Velásquez propune în fond, la fiecare, o altă soluţie expresiv gestuală. Velásquez merge chiar pînă la a compartimenta motivul, sub raportul tehnicii pictării (voit neomogene), folosind două feluri de pensulaţie, diferenţiate în scopul realizării unor efecte de "adevăr" mimetic şi de exaltare optică: feţele sînt pictate neted, în tuşă lisă, ne-aparentă, cu treceri tonale treptate de clarobscur clasic, în timp ce - adeseori - îmbrăcămintea, mănuşile, podoabele sînt pictate în pensulaţii discontinue, grăunţoase, contrastante pigmentar, cu treceri bruşte, eclatante. Este anticipată astfel (încă nesistematic) estetica sintezei optice a impresionismului de peste două secole şi ceva.

3.1. În tablourile celor vechi sînt pictate figuri care parcurg un **timp exterior** lor: decorul, planurile secundare simultane nu constituie, de fapt, decît momente ale unei parcurgeri virtuale, locuri ale unei treceri încă neîntîmplate sau întîmplate altădată, adică o sumă temporală a tuturor acţiunilor posibile în cadrul ales. Mult mai tîrziu, cu impresionismul (şi cu precursorii lui), se va petrece ceva asemănător unei înglobări motivice a timpului care învăluie şi pătrunde fizic figurile, transformîndu-le în adevărate scene ale propriei lui mobilităţi ontologizate.

4. Arta modernă va pune uneori - cu un oarecare exces - probleme nu atît de spaţializare a timpului, ca la cei vechi, cît tocmai pe dos, de temporalizare a spaţiului. Oricît de ciudat ar părea, dar gestualismul modern va însemna nu de fiecare dată o ieşire din ascundere a gestului uman (a subiectivităţii) care agresează realul, ci adeseori, deopotrivă, o eliberare a gestului lumii obiec-

https://biblioteca-digitala.ro

Dinu Săvescu

Rodica Prevenda

tive (naturale sau construite) care "agresează" subiectivitatea. Sculptura cinetică a lui Calder sau op-arta promovează, de exemplu, o asemenea "gesticulaţie" obiectivă, amîndouă presupunînd instituirea unor obiecte plastice care acţionează asupra privirii ca o natură, ca o existenţă obiectivă (mobilă prin relaţia ei cu timpul atmosferic, cu lumina, vîntul, vibraţia aerului etc.), creatoare de noi situaţii formale "agresoare".

Scenariile opuse - ale obiectualizării gestului subiectiv care "agresează" lumea - îmi par a se afla, exemplar, undeva în orientările aşa-zis taşiste ale expresionismului abstract: fie acolo unde gestul devine **materie-formă** (ca la coloriştii informali), fie acolo unde el devine **"portret" al unui impuls grafic** lacerant (ca la Hartung). Ceea ce îmi pare comun celor două formule (şi multor altora compozite) e faptul că, spre deosebire de **gestualismul obiectiv** (în care gestul exprimă un "acum" golit de istorie - un mobil de Calder sau o compoziţie op-art, oricît de "schimbătoare la faţă" ar fi ele, nu ne spun nimic despre propria lor trecere prin timp, despre cum au arătat sau cum vor arăta peste un minut), **gestualismul subiectiv** e manifestarea unei istorii, a unui "acum" încărcat de trecut, de o serie de stări dinamice (formă, tensiune, viteză a tuşei, consistenţă etc.) alcătuind o autentică **biografie structurală** a imaginii, închisă într-un "prezent care a fost".

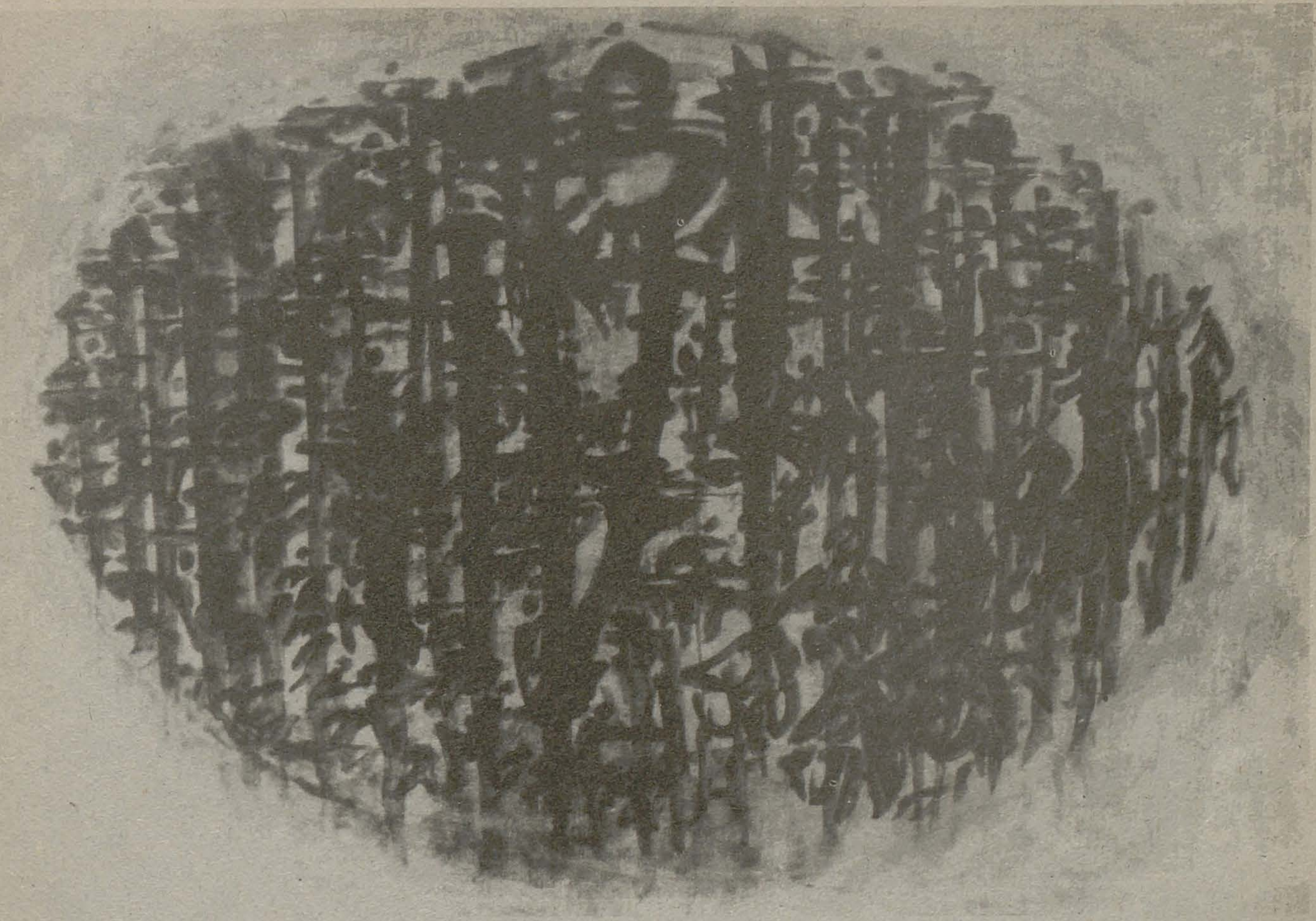
4.1. Poate că cea mai radicală experienţă gestualistă (deşi protagonistul ei, Pollock, moare în 1956) constă în modificarea valorică a relaţiei dintre artist şi gestul elaborării, prin "obrăznicia" gestului care se vrea nu unealtă sau obiect al imaginii, ci demiurg, autor al acesteia, reducînd subiectivitaea artistului la rolul subaltern de instrument docil al său.

4.2. Rectific. Mai aproape de limitele criteriului nu e totuşi - ca la Pollock - gestualizarea proiectului (s-a spus că artistul american elimină proiectul; în realitate, el nu elimină momentul proiectual al operei - nici un artist adevărat nu o poate face - cel mult îl de-conceptualizează, ceea ce e altceva), ci gestualizarea întregului cîmp virtual al existenţei operelor. Schimbarea rapidă a stilurilor şi criteriilor structurale ale producerii artistice, astăzi, poate fi rezultatul unui fenomen de gestualizare cu dimensiuni şi deschideri ontice enorm mărite. Nu facem (cînd facem) gestualism, ci trăim elaborarea imaginii înăuntrul unui discurs gestualist din temporalitatea căruia lucrul nostru şi opera noastră şi mica noastră estetică individuală sînt doar un punct.

5. Gestul artistic - nu doar cel plastic - se face doar în ultimă instanţă cu braţul, cu unealta ţinută în mînă. El se face cu întregul trup, el este consecinţa-urma unui **act corporal total** (incluzînd respiraţia noastră, circulaţia sanguină, impulsurile motorii de toate felurile şi ritmurile lor organice etc.) care e doar "comunicat", aruncat în exterior prin mijlocirea mîinii.

Aşa cum la gestul naturii către noi participă nu doar

https://biblioteca-digitala.ro



Cătălin Bălescu, Orchestra / The Orchestra

corporalitatea singulară a unui motiv, ci și aceea generică a întregii lumi motivice: prin acest "gest" intrăm în impact cu corporalitatea lumii și nu numai cu un fragment determinat al ei. Motivul e - gestualmente - un intermediar între noi și gest.

5.1. *Pictorul aduce «propriul său corp» - spune Valéry. Într-adevăr, nu vedem cum un spirit ar putea picta. Numai împrumutînd corpul său lumii, pictorul transformă lumea în pictură. Pentru a înțelege această trans-substanțiere, trebuie să redescoperim corpul operant și actual, acela care nu e doar o bucată de spațiu, un mănunchi de funcțiuni, ci o intrepătrundere de viziune și mișcare.* (Maurice Merleau-Ponty : *L'Oeil et l'Esprit)*

6. Soluția problemei gestului se află, evident, în altă parte decît gestul...

Ioan Horga

RECTIFICARE Articolul "Patru fișe la o expoziție" din ARTa nr. 1/1992 a apărut cu greșeli de tipar, dintre care cîteva de natură să modifice substanțial sensul textului. Astfe

la pag. 4, în coloana 1-a, la rîndul 14, în loc de *observație*, se va citi *obsesivitate*; în col. 2-a, la rîndul 16, în loc de *ex-potențial*, se va citi *ax potențial*;

la pag. 5, în col. 1-a, la rîndul 4, în loc de: *al unui simplu*, se va citi *e al unui simplu*; rîndul 8, în loc de *o fabrică*, se va citi *o fabricare*.

practicing "anathomy"

Considering that gesture is the *carrier* of painter's subjectivity towards the motif and viceversa, the author refers, on one hand, to the old lissome painting, with unseeming touch, where is to be found a gestual forward movement of the face of the world and simultaneously - a methodic retreat of the human: the painter's gesture gets corporal, is diving in the image's corporality. On the other hand, by the increase of the visual presence of the motif, we are witnessing the emergence of human gesture out of hide (from Tizian, Rembrandt, Velásquez and up to the Impressionists). In the modern gestualism we are the witnesses of either the emergence of the human gesture, which agresses the real, and the release of the objective world's gesture, which agresses the subjectivity. Having become matter-form or portrait of a graphic impulse, gesture is a manifestation of a present full of past, giving a structural biography of the image. The artistic gesture, not only the graphic one, is made at last with the arm and the tool in the hand. It is made with the entire boody, is the consequence of a totally corporal act.

Ioan Horga - aesthetician, former member of the ARTa editorial stuff; regular contributor to the magazine.

https://biblioteca-digitala.ro

despre gesticulare

● Prefer să spun gesticulare și nu gestualism, și aceasta nu numai dintr-o subiectivă rezervă față de arătarea mijloacelor, a procedeelor - mai ales azi cînd, adesea, ele se declară scop în sine. În fond, întreaga istorie (văzută și mai puțin văzută) a picturii presupune cîteva tipuri de gesturi, prea puțin dacă nu deloc modificate în ultimele milenii. Protocolul specific obținerii cutărui sau cutărui rezultat este, implicit, unul gestual și adesea el "pozează", chiar spectaculos, pentru neofiți.

● O gesticulare **vehementă** - căci cred că despre acest tip de discurs tehnic contemporan e vorba - îmi pare a fi motivată (atunci cînd nu e mimată) și de rațiuni paraestetice. Pe de o parte, descopăr aici o nevoie de **exhibare**, de clamare în public a secretului actului de artă; un program, mai mult sau mai puțin intenționat, de încărcare a spectatorului și cu "sterilul" - ca să nu spun cu deșeurile - rezultat din forjarea (cum o numea Ion Frunzetti) imaginii. Apoi, o pozare a gestului "la vedere", o supraenergie investită contra unui adversar benign-cordial, dacă avem în vedere materialele în cauză. Și dacă a trage cu tunul într-o vrabie poate să ducă la o destul de expresivă ploaie de sînge și fulgi, personal găsesc mult mai tulburătoare prăbușiea unui urangutan înțepat de săgeata tăcută și invizibilă a sarbacanei...

● Îmi place uneori să visez că întregul nostru Muzeu Imaginar este o operă sincronă, că tot inventarul său exista "simultan" în atelierele primelor șase zile ale Începutului. Tot concomitente îmi par a fi și gesturile înfăptuirii lui, asemănătoare pînă la identitate, uneori.

● Doi "spadasini" italieni: Caravaggio și Lucio Fontana. Unul pictează cu floreta la șold, celălalt chiar cu vîrful ei. Pensula lui Caravaggio stinge, una după alta, lumînările clar-obscurului; într-o noapte de bitum se învălmășesc fragmente de catifea, dantele, carne, piele, riduri, în care lama despică implacabil. Pensula lui Fontana aprinde toate luminile albului absolut și, în plină zi, aseptic și fulgurant, oțelul ei sîngerează epiderma pînzei. Doi virtuozi maeștri de arme care provoacă la luptă; unul lumina, celălălt ... tabloul. Dincolo de legendă, crimele nemanierate, reale, ale numitului Merisi - pe cele picturale le numim manieriste - sînt, oricum, comise "prin imprudență". Gesturile "asasine", cu viteza lor cosmică, sînt la Fontana îndelung premeditate, preparate, exersate.

● Prefer acest infinitiv lung - gesticulare - din două motive. Mai întîi pentru că nu consider că orice opțiune "tehnică" presupune și o delimitare, o atitudine estetică. Înainte de a deveni curente, culoarea exaltată a fauvilor sau visul suprarealist au fost - cum se știe - **viziune** și nu manieră, **manifest** și nu întrebare retorică. Mai apoi, deoarece termenul de "gestualism" îmi pare a fi ușor pleonastic. În fond, asupra oricărei materii ce trebuie organizată în spațiu, ca și în plan, se procedează gestual. Așa se va fi întîmplat și unui Van Eyck, ca și unui Fragonard, și ar fi extrem de reductiv să circumscriem, de exemplu, sculptura lui Rodin sumei de amprente ale degetelor sale în lutul de pe selă, decretîndu-l un precursor al gestualismului.

● Spectacolul de a picta, ca un număr de prodigioasă jonglerie; în reprezentație de gală cu minimum un spectator, ca în cazul portretului, sau "înregistrat" și reproiectat chiar și în absența protagonistului, în atelier, în expoziție, în muzeu.

● Un număr de jonglerie sau, de ce nu, o demonstrație de chirurgie în public, înainte de inventarea anesteziei. Deci, **maximă adresă** și, mai ales, **maximă viteză** întru suportarea durerii. O suferință, aici, numai psihică și adesea difuz conștientă, un vag sentiment de culpă. Vinovăția încercată de pictor, încă de pe vremea sfîntului Luca: aceea de a fi un hoț de chipuri; teama, îngrijorarea modelului de a-și lăsa furat chipul - lucrare îndeobște diavolească și cu pronostic nefast.

● Ca și pe alte pînze, Fragonard notează pe verso-ul portretului abatelui de Saint-Non: *peint par fragonard* (cu minusculă!) *en 1769, dans une heure de temps*. Într-o oră de timp, pe o suprafață de 80/65 cm., deci în mărime naturală, cap în raccourçi, "caracter", catifea, danteluri, mătase, pene de struț, mîini în piele de căprioară! Într-o oră de timp, sîngele prin transparența pielii, luciul umed al cîrlionților, spațiu, mișcare, aer, expresie! Și poate tot într-o oră, poate chiar în mai puțin, un Franz Hals, un Lautrec, un Picasso (nu un Braque), un Eustațiu Stoenescu, un Țuculescu...

● Dar cum sînt gesturile unui Van Eyck? Doar și aici se lucrează cu mîna, se fac gesturi. Se fac, fără îndoială, numai că genialul lor secret este acela de a ști să fie absolut, dar absolut "nevăzute". În dreptul oricărei macrofotografii a oricărui detaliu, traseele sînt imposibil de reconstituit. Direcțiile tușelor, "gurile" de pensulă, succesiunea straturilor, grosimea, gradul lor de transparență și de împăstare, începutul și sfîrșitul unui contur, toate acestea par a nu fi fost vreodată nici măcar în preajma mîinii omului, a mișcărilor ei, a uneltelor ei. Poate, ca nimeni altul, Van Eyck știe să construiască din liniște, din tăcerea dintre două sunete, respectiv din **nemișcarea dintre două gesturi**. Ca un perfect magician, el știe să șteargă, să escamoteze orice moleculă care ar putea fi descoperită și interpretată ca "probă" a vreuneia dintre acțiuni, a vreunui gest.

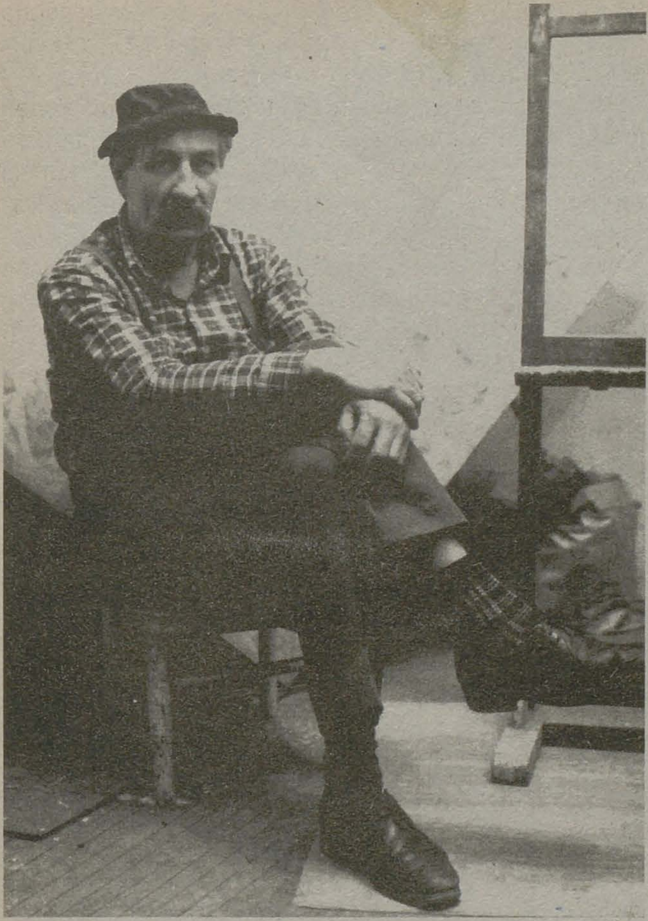
O anume **distanță** heraldică, să-i spunem.

François Pamfil

gesturing

Approaching the theme from the painter's point of view, François Pamfil shows himself reserved in front of the violent action, which proves that gestualism issues from a certain need for exhibiting, for claiming in public the secret of the artistic act. In fact, the process of painting is, implicitely, a gestual one; upon any material to be organized (in space or on surface) one acts gestually. If we think about Fragonard, Hals, Lautrec or Picasso, but also of Hartung or Pollock, the painting act is similar to a number of excellent juggling or to a public surgery demonstration, before anestaesia to be discovered. So, maximum of adress, and expecially, maximum of speed for bearing the pain.

https://biblioteca-digitala.ro



în hăţişul semnelor

THEODOR REDLOW: Cultivi o abstracţie gestuală care n-a evoluat totuşi dintr-un fond expresionist. Cum îţi situezi tipul de gestualism care te defineşte?

LUCIAN CIOATĂ: Gestul poate să fie gratuit şi să nu aibă acoperire. Apoi, poate să fie un gest organic, ca o defulare, descărcare sau debordare necontrolată. Părerea mea este, însă, că un artist trebuie să stea întotdeauna bine în şa, cu hăţurile în mînă.

Şi atunci, mergînd cumva împotriva curentului - aşa cum fusese el acreditat în istoria avangardelor - ai ajuns să uzezi de gest într-un mod constructiv, echilibrat. Deşi execuţia picturală e fulgurantă, violentă chiar, lucrarea se constituie în ansamblu cu chibzuinţă - aşadar, se compune.

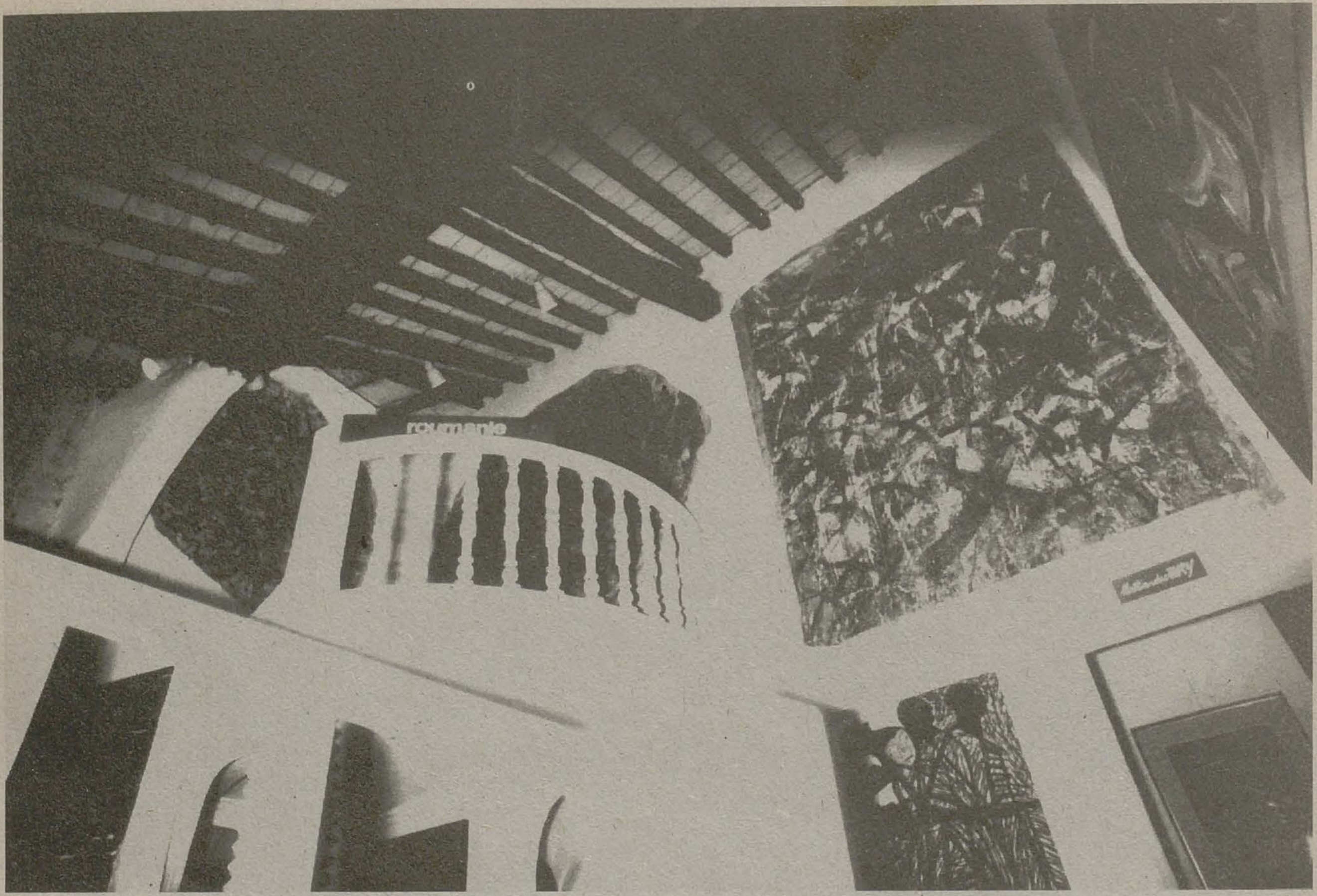
Permanent trebuie să ai sub control lucrarea, ceea ce construieşti. În legătură cu violenţa pe care o remarci, nu întîmplător n-am fost admis în expoziţiile ultimilor ani ceauşişti: cenzorii spuneau că este un abstract vehement şi, ca atare, inacceptabil... La început, practicam tot un fel de gestualism, iar sorgintea lui - şi aici te contrazic - era chiar de natură expresionistă. Numai că pe atunci gestul nu mă mulţumea, deoarece forma pe care o obţineam nu aparţinea demersului meu. Cînd s-a întîmplat să-mi regăsesc grafia pe crucile ţărăneşti pictate din sudul ţării, în zona Pietrişu-Baldovineşti-Oboga, m-am simţit jenat constatînd că procedam, într-un fel, asemenea meşterilor populari. Şi atunci m-am blocat: timp de un an n-am mai pictat. Marea limpezire a gestului avea să vină de abia în anii '80, într-o perioadă cînd forţam un anume tip de figurativ. Am simţit că nu mai pot să rămîn nici la forma şi nici la conţinutul de pînă atunci. Nu-mi mai încăpeam în piele, eram ca un lapte care se umflă la fiert, trebuia să evadez din mine însumi... Pictam pe atunci nişte peşti care se metamorfozau treptat în obiect şi apoi în structură abstractă. Simţeam nevoia să-mi extrag un mod al meu de a pune pensula, de a mă exprima. Aşa se face că m-am uitat la lucrări mai vechi şi am observat că suprafeţele, cîmpurile lor erau acoperite cu un fel de cruci sau x-uri. Era un gest care apărea pe toate suprafeţele, dar singurul lucru care nu se potrivea era grafia. Linia cu care desenam era ca o lipitură, ea nu-mi aparţinea, ci provenea din şcoala maeştrilor. Am hotărît atunci să elimin mimarea şi să-mi extrag gestul personal, pe care să-l valorific în rezolvarea unor probleme proprii picturii. Stabilindu-mi astfel domeniul de acţiune, mi-am dat seama că, de la un anumit punct încolo, gestul evoluează de la sine. Am început să recurg şi la *dripping*... Puteam de acum să provoc efectul pe care-l doream în hăţişul semnelor şi al urmelor din cîmpul meu pictural.

Aceasta înseamnă că poate exista, totuşi, o împăcare între control şi spontaneitate.

Sigur că da! În momentul în care pun semnul pe suprafaţa goală, trebuie să vin cu el în mod spontan, astfel încît să aibă impactul sincerităţii, dar în acelaşi timp trebuie să-l pun într-un anume loc. Dacă prima lovitură nu e bine gîndită, atunci toată compoziţia cade. A doua lovitură, apoi a treia trebuie, la rîndul lor, să creeze o situaţie spaţială de echilibru, ţinînd seama de dimensiune, de cantitate şi de acordul pe suprafaţă. X-urile mele sînt cîte 3, 5, 7 sau 9. În alte cazuri, merg însă pe pereche, în mod deliberat. Aparent este o amestecătură fără nici un fel de acoperire logică, dar în fond totul e ţinut sub control. Să spunem că, într-un anumit stadiu, suprafaţa pictată strigă sau urlă, iar eu vreau s-o fac să cînte. Atunci vin cu o altă dimensiune de pensulă sau de *dripping*. Scurgerile de materie par numai întîmplătoare, dar ele sînt, de fapt, dirijate în funcţie de fluiditatea ei, de distanţa de la care o arunc pe suport, de forţa şi unghiul impactului. Pentru a putea controla, pictorul trebuie să fie un tehnolog, şi un bun meseriaş...

Cînd s-a petrecut în tine schimbarea structurală despre care vorbeai?

https://biblioteca-digitala.ro



Cagnes-sur-Mer

Păi s-a petrecut după 1985, dar de abia în 1989 am început să consider că pot să mă numesc un adevărat pictor. Pînă atunci făceam doar exerciţii, vocalize. Dar tot în '89 am trăit şi al doilea mare şoc din evoluţia mea de pictor, şi anume cînd am văzut două cataloage aduse de la Paris. Îmi regăseam acolo propria experienţă în spaţiu, în timp şi, relativ, ca exprimare: Joan Mitchell şi Sam Francis, a căror operă recentă n-o cunoşteam şi, fireşte, nici ei nu auziseră de mine... După acest şoc, s-a produs un nou blocaj şi mult timp n-am mai lucrat. Pînă la urmă, însă, blocajul mi s-a transformat într-o confirmare valorică, aşa încît mi-am dat cale liberă.

Simt aceste *all over paintings* ale tale ca pe ceva stenic, constructiv nu doar din punct de vedere plastic. Îţi asumi aerul lor de sănătate şi chiar strălucirea lor festivă?

Pentru mine gestul e un limbaj. Cîmpurile mele pictate formulează o propunere: cunoaşte-te pe tine însuţi prin mine, dar fără ca eu să-ţi impun un punct de vedere. Este o invitaţie de a intra în acest hăţiş pictural care îţi poate conveni sau nu şi care-ţi poate servi ca îndemn: explorează şi tu similitudini de lume... Eu nu fac decît să te invit pe un ton mai dur sau mai blînd, mai cald sau mai rece, iar gestul invitaţiei corespunde felului meu de-a fi.

maze tokens

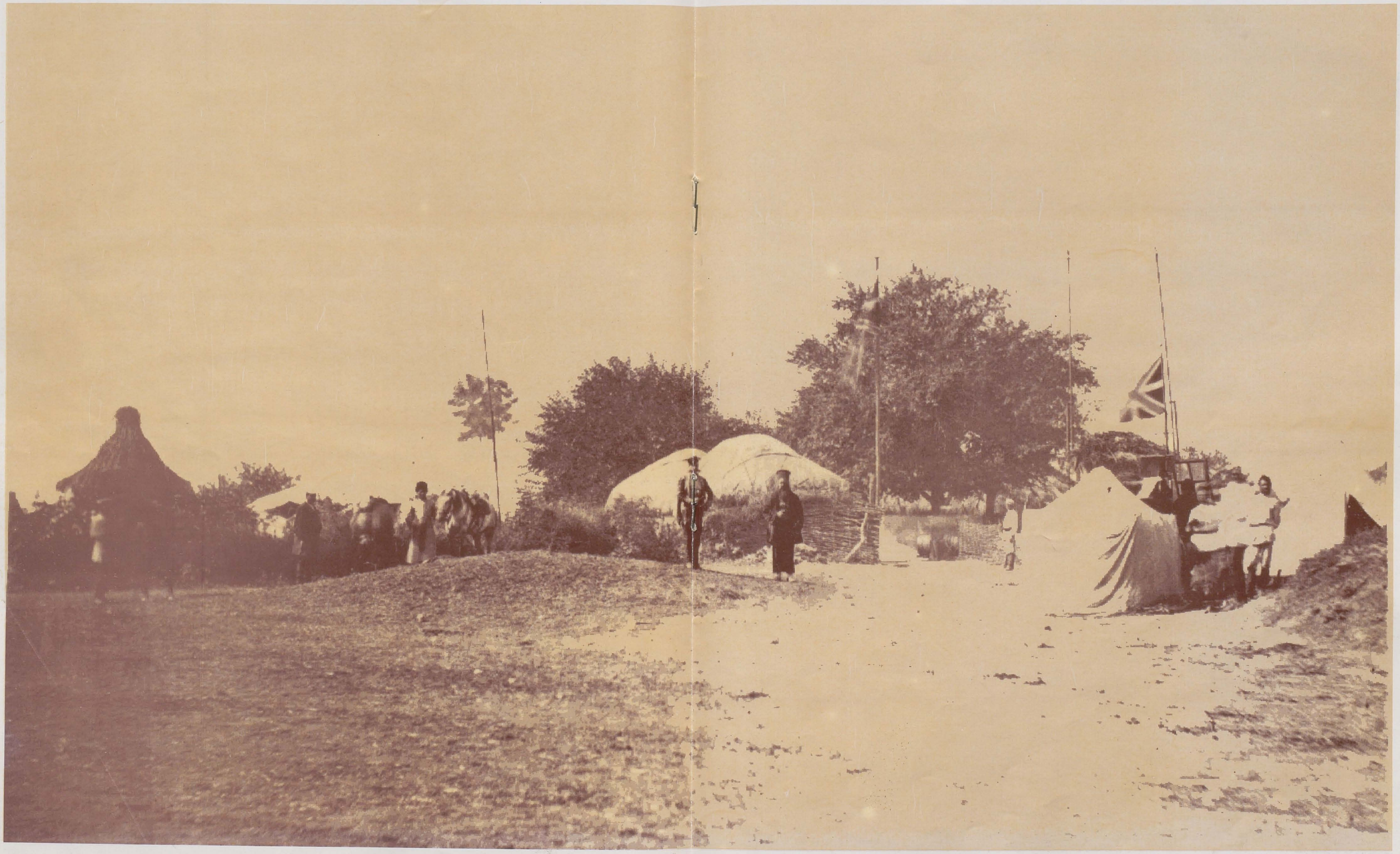
Promoter of a jubilant gestualism, Lucian Cioată considers gesture to be a language through which the viewer is invited to enter the *bush* of the pictorial field, to find himself there. For him the spontaneity does not exclude the control: */.../ an artist has to hasten well in the saddle with the reins in his hands./.../ The moment when I fix the sign on the blank surface, I have to come with it spontaneously, such to have a honest impact, but at the same time I have to put it in a particular place. If the first stroke is not very well thought of, the whole composition fails /.../ Let's say that, at some stage, the painted surface shouts or yells, and I wish to make it sing. Then, I come with another size of brush or dripping. The leaks of paint seem accidental, but they are in fact directed function of the fluidity, of the distance from where I throw it on the fabric, of the force and angle of the impact.*

LUCIAN CIOATĂ born in 1940; 1964 - graduates the School of Fine Arts of the Pedagogical Institute in Bucharest; organizer and co-participant in the exhibitions of a group of artists, with a program based on geometrical and lyrical-gestual abstraction; 1991 - Special mention of the Jury of the International Festival in Cagnes-sur-Mer (France).

https://biblioteca-digitala.ro

Lucian Cioată

https://biblioteca-digitala.ro

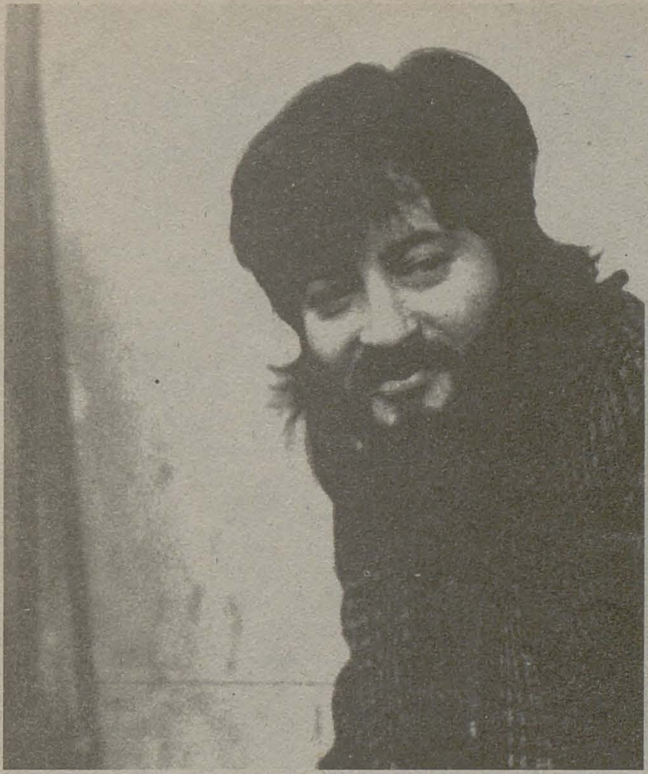


Carol Popp de Szathmari, "Din Resbelul Crimeii"

https://biblioteca-digitala.ro

Cătălin Guguianu

https://biblioteca-digitala.ro



distrugerea formei

THEODOR REDLOW: **Am găsit în revistă cronica pe care ţi-am scris-o la debut, la expoziţia ta din 1984. Unele formulări par să fie valabile şi azi: sărbători ale vizualităţii, plăcere ludică a pictării, conflict, împăcare, emergenţă, extincţie, înteţire, potolire... Îţi reproşam "lipsa unei problematizări de natură spirituală mai acută", dar reproşul trăda înclinaţia mea de atunci către o abordare conţinutistă. Renunţînd, pentru moment, la această abordare, trebuie să înţeleg că abstracţia ta gestuală şi instinctuală exclude prin definiţie conceptul?**

CĂTĂLIN GUGUIANU: Absolut! Pictura mea nu are de-a face cu conceptul. Eu prefer s-o numesc pictură acţională şi nu gestuală. Acţiunea are ca rezultat distrugerea formei, fără să ştiu vreodată care e finalitatea. Soluţiile vin lucrînd, deci în urma acţiunii.

Totuşi, gestul este acela prin care se exercită acţiunea.

Poate că aşa stau lucrurile... Oricum, ceea ce urmăresc eu nu este să spun adevăruri, ci să creez o emoţie privitorului. Pentru a rezolva o lucrare, nu fac altceva decît să controlez plăcerile optice, plăcerile plastice care ţin de raporturi, de plinuri şi goluri etc.

Am tresărit cînd ai spus "plăceri plastice". Într-adevăr, este o pictură a splendorii care ţinteşte la efectul unei desfătări cumva sălbatice, ieşite din obişnuitul confortabil.

Sigur că da, asta ţine de o anumită educaţie retinală. Cred însă că primul care a clarificat teoretic aceste lucruri a fost futuristul Ardengo Soffici. Mă refer la axiomele lui, pe care le ştiu pe dinafară: *Arta nu este un lucru serios. Arta nu este venerabilă şi nu trebuie să impună respect. Nu contează ca arta să fie inteligibilă.* Tot ceea ce am mai putea spune noi nu este decît o gargară faţă de formulările lui Soffici, atît de clare şi de precise.

Dacă tot avem cartea la îndemînă, voi cita şi eu din aceleaşi Principii de bază ale unei estetici futuriste: *Fîşii de imagini (de forme, de culori, de ritmuri) venite de departe, din adîncul unei conştiinţe lirice în mişcare, vibrantă, zburătoare, rapidă, şi asociate intuitiv într-un raport sintetic, metalogic, participativ. (...) Simultaneitate a stărilor sufletului, polarizate într-un mod analog cu amintirile, cu gîndurile retrăite, cu impulsurile din alte locuri şi alte timpuri, ca lumini de astre rătăcitoare concentrate într-o oglindă.* Bineînţeles, am ales acest citat cu intenţia de a te flata, de a mă situa pe o poziţie mai "adecvată" decît acum 6 ani, pentru înţelegerea picturii tale.

Păi bine, domnule, Soffici spune tocmai că arta nu e destinată înţelegerii! La fel, cu încă un război mondial mai tîrziu, şi Jean Grenier: *Opera de artă nu ne propune un adevăr, ci un divertisment, de altminteri cel mai rafinat dintre toate.*

Cred că am terminat cu trimiterile la cărţi şi că putem merge mai departe. Care a fost punctul tău de pornire pe acest drum?

Am început cu un fel de semne tauromachice care mă incitau la o rezolvare plastică. Simţeam nevoia să mă joc cu ele, să le organizez şi să le compun.

Iarăşi ajungem la organizare, la compoziţie. Ele par totuşi să fie incompatibile cu impetuozitatea gestuală.

Nu, pentru că nu e vorba de o operaţie exclusiv mentală. Lucrînd, tot timpul mă corectez, iar acţiunea de distrugere a formei mă obligă să inventez mereu. Pe parcurs, îmi apar accidente care mă incită la alte şi mereu alte rezolvări.

Dacă am înţeles bine, ceea ce vrei să distrugi este forma ca închidere a unui conţinut figural înăuntrul unui contur.

Da, şi tocmai de aceea apelez la gest, la accidentele pe care le comportă gestul. Ceea ce mă interesează e raportul de culoare şi de valoare, expresia acestui raport. Apelez la coeficientul de risc, ca să ajung la nişte acorduri care să fie o surpriză şi pentru mine şi pentru un alt privitor. Înăuntrul sau în spatele unei pînze care poate lăsa impresia de rezolvare facilă, se ascunde o mare încărcătură de soluţii plastice. Aceasta presupune un antrenament asemănător celui la care e obligat să recurgă, de exemplu, un bun iluzionist.

Presupune chiar şi un antrenament gimnastic, dacă e să ne gîndim la atacul decis, fulgerător, pe care-l exerciţi asupra unor cîmpuri mari de pictură. Atacul e violent, spui că urmăreşti distrugerea formei, şi totuşi efectul acţiunii picturale este euforic.

Finalitatea e armonia. Totul se rezumă la o problemă de stil, iar stilul presupune o abilitate de circar, de iluzionist: să pui două acorduri care să-i taie privitorului respiraţia. Aşa e şi în muzica lui Mozart: ţi se pare că toate curg cu o simplitate nemaipomenită şi-ţi spui că acolo e harul lui Dumnezeu, în faţa căruia explicaţiile nu-şi mai au rostul.

https://biblioteca-digitala.ro

Care sînt "raporturile" tale cu religia?

Aş spune că sînt un bun creştin... Mai nou, *Jurnalul fericirii* al lui Steinhardt e pentru mine o carte de căpătîi.

Ce-ar fi, atunci, să concepem pictura-acţiune ca pe o tentativă de contracarare, măcar de eludare a păcatului originar?

Pot să-l invoc pe Beuys care spune clar: finalitatea lumii este ca fiecare om să facă artă... va fi cîndva o Terra a artei...

... ceea ce ar putea însemna şi o regăsire a paradisului.

Absolut! Şi nu trebuie să uităm că paradisul e colorat.

Să-ţi pun atunci o întrebare din cromatologie...

Lasă, domnule, teoria, căci ea distruge plăcerea!

Insist: cum înţelegi compatibilitatea complementarelor?

Pentru mine, raportul culorilor complementare e un raport stupid, el nici nu face bine retinei şi nici nu trezeşte emoţii. Primul care a înţeles asta a fost Gauguin. Mi-am notat cîteva din raporturile lui, care mă excită şi mă exaltă: verde smaragd-violet, vermillon-azur, roşu-albastru-verde, albastru-maro-galben-garanţă. Şi mai sînt încă multe altele.

Crezi că pictura-acţiune poate fi pusă în relaţie cu erotica?

Să pictezi e o plăcere de mare rafinament, o juisare chiar.

Dar între plăcere şi bucurie există o mare diferenţă!

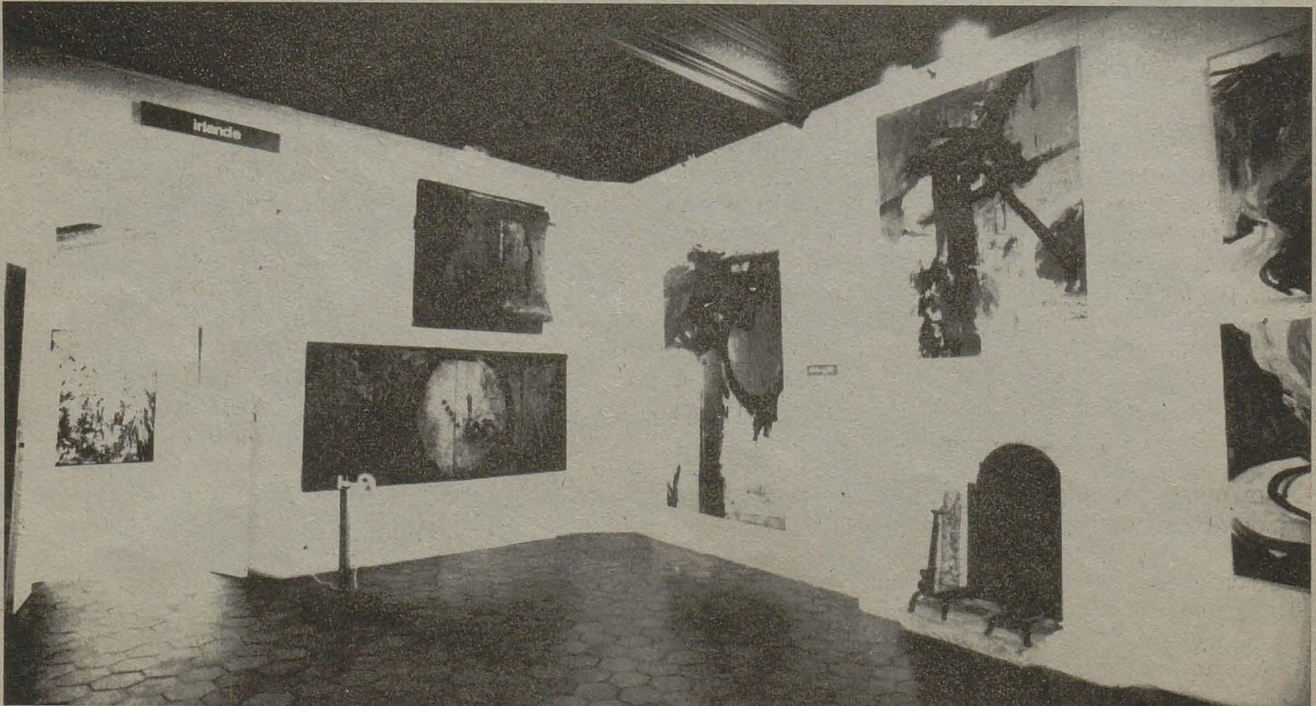
Da, iar bucuria cea mare e însăşi viaţa din noi şi din jurul nostru. Într-un act de bucurie ne angajăm cu toată gravitatea, trebuie să fim serioşi cînd ne îmbarcăm ca să

blowing-up the shape

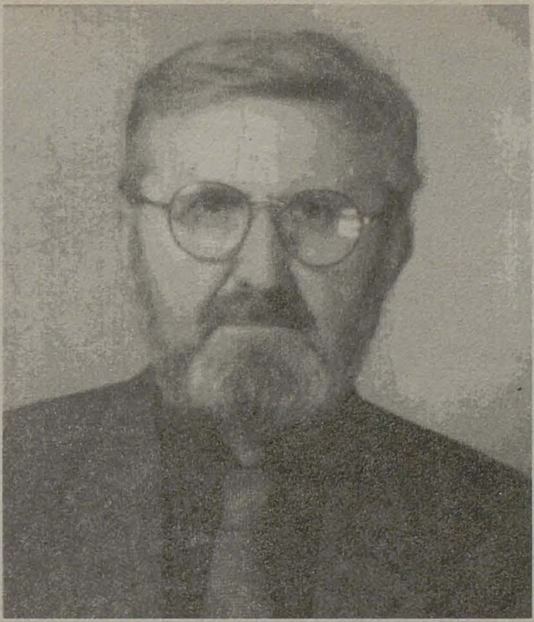
The gestual-instinctual abstraction practiced by Cătălin Guguianu excludes from the very beginning the concept, counting upon a *savage* visual delight out of the comfortable usual: *For solving a work, I do not do anything else but controle the optical pleasures, the graphic pleasures, which are subordinated to relations /... / By working, I am correcting myself all the time and the action of destroying forms forces me to invent always. On the way, there are accidents appearing which stimulate me to other and always other solutions /.../ I am using the risk coefficient in order to reach some conclusions which are supposed to be a surprise for me and the viewer. /.../ Everything sums up to a problem of style, and the style means a circus man ability, the ability of an illusionist: to put together two spots which should take the viewer's breath away.*

CATALIN GUGUIANU born in 1951; graduates the *Nicolae Grigorescu* Fine Arts Institute in Bucharest; 1983 - group exhibition *Cross section in the Studio* (*Orizont* Gallery); 1984-1988 - three personal exhibitions Bucharest (*Orizont, Galateea* Galleries); 1985 - *Experimental Art,* Budapest; 1986 - *Le Cocotier,* Nouméa, Nouvelle Calédonie; 1987 - *Le Petit Format,* Bruxelles; *Alternatives,* Bucharest; 1991 - Special mention of the Jury at the International Festival from Cagnes-sur-Mer (France)

Cagnes-sur-Mer



https://biblioteca-digitala.ro



fără dureri inutile

THEODOR REDLOW: Ce v-a determinat să abandonaţi figuraţia, referenţialul?

CORNELIU VASILESCU: Figurativul mi-a adus întotdeauna un succes imediat. Am fost citit rapid, s-a recunoscut că lucrările mele sînt bine făcute, valabile, aşa încît succesul îmi era cu uşurinţă asigurat. Dar încă de pe cînd mă aflam la Iaşi, înaintea studiilor, am făcut şi o pictură pe principiile celei pe care o fac şi azi, fără să am însă curajul să mă etalez cu ea. În 1964, expuneam lucrări în care gestul era încă pus în slujba unor forme. Aveam un desen care stătea în picioare, o inteligenţă plastică şi, în fiecare compoziţie, o idee, dar am început să înţeleg că dificultatea picturii nu stă în idee, ci în soluţie. De la idee la soluţie este un pas uriaş.

Aşa e, pentru că de multe ori punerea în operă a unei idei poate să ducă la o soluţie căznită, crispată, neconvingătoare. Spuneaţi însă că succesul picturii dumneavoastră figurative era lesne de obţinut. Dar nu cumva şi actuala abstracţie lirică este într-un anumit sens tot facilă, pentru că e uşor de făcut, adică se face repede?

La prima vedere aşa şi pare. Este chiar ideal ca pictura să pară că e făcută dintr-un foc. N-aş spune însă că e făcută uşor, ci că este eliberată de caznă şi de dureri inutile.

Am reţinut, dintr-o convorbire prealabilă, că vă ghidaţi în pictură după principiul libertăţii şi după cel al bucuriei.

Eu cred că raiul, dacă există, nu poate fi decît colorat. Şi mai cred că libertatea îi este cea mai importantă omului, după sănătate. Cei care îmi cunosc pictura au sesizat nevoia mea de spaţiu în care să mă desfăşor liber.

Gestica acestei picturi presupune o mişcare liberă, dar nu dezlănţuită dintr-o pornire care să ducă la soluţii violente, rele, distructive. Am putea vorbi, de aceea, depre o libertate întru bucurie.

Cînd particip la horele moldoveneşti, parcă văd muzica acelor fanfare circulînd prin aer: ce lasă trombonul în urmă, ce lasă clarinetul în urmă, ce lasă trompeta - toate lasă nişte semne în văzduh, iar eu le văd colorate, precum beţia de mişcare a iarmaroacelor. Toate acestea fac parte din construcţia mea intimă. Fascinat de frumuseţea gestului care devine semn, l-am scos din condiţia de mijloc al ajungerii la formă şi l-am făcut formă în sine.

Nu este însă o formă delimitată de altele şi faţă de o ambianţă. Mişcarea a cărei urmă se vede pe pînză e ca o şfichiuire de bici, numai că biciul e făcut ca să lovească şi să pricinuiască durere, pe cînd această mişcare şerpuită are o anumită eleganţă şi e destinată nu vulnerării, ci desfătării. Dacă expresia gestuală, la originile ei din pictura occidentală, răspundea mai degrabă unei supărări existenţiale, poate chiar unei porniri sinucigaşe, la dumneavoastră ea răspunde, cum spuneam, unui principiu al bucuriei şi, poate, unei pulsiuni erotice.

Dacă e să mă analizez bine, cred că am fost întotdeauna înclinat către o stare de exaltare. Cînd am văzut, la Ermitaj, *Dansul* lui Matisse, am avut o stare cumplită - mi se înroşiseră urechile, de parcă eram un adolescent pentru prima oară dus la femei... Îmi dau seama că atunci m-am întîlnit pentru prima dată cu starea de sublim. Mai tîrziu, aveam să înţeleg că Matisse a făcut acele picturi, dacă se poate spune aşa, **în dorul lui...**

... nu în dorul lelii...

... nu, într-al lui, fiindcă drumul ăsta al artei nu e un drum înainte, ci invers, mereu înapoi, către tine. Avem de circulat mai mult îndărăt decît în faţă. Toate avangardele n-au făcut altceva decît să grăbească parcurgerea ace-

https://biblioteca-digitala.ro

stui drum către tine, în timp ce progresul tehnic l-a îndepărtat pe om, tot mai mult, de originile lui.

Pictura pe care o faceţi este în mod declarat ludică şi, în acelaşi timp, armonioasă. Întrebarea este dacă această armonie o căutaţi, o găsiţi, o impuneţi tabloului sau o aflaţi pur şi simplu chiar de la pictura pe care tocmai o executaţi, fără să vă luptaţi însă cu pînza, cum se întîmplă cu gestualiştii violenţi sau vehemenţi.

Chiar dacă eu operez instictual, îmi controlez instinctele cu luciditate, atît în timpul lucrului cît şi în momentele de contemplare a lucrărilor.

Dar cine deţine cu adevărat iniţiativa în timpul lucrului: pictorul sau tabloul?

Eu pun primul şi al doilea şi al treilea semn. Ţin mereu cont de lectura globală a lucrării - nu numai de la stînga la dreapta sau de jos în sus. Tot timpul nu fac altceva decît să îndepărtez elementele care ar putea bruia această lectură globală, să-mi apăr compoziţia de ele, încercînd totodată s-o îmbogăţesc ca expresie. Astfel ajung să intru sub controlul sau în capcana operei, iar ea mă poartă. Aparent, mă eliberez de formă, dar în final tot o formă obţin, destinată să rămînă în memorie ca un întreg expresiv. Tabloul, prin cadrul său, îmi impune o anumită atitudine. Dimensiunile şi proporţiile laturilor îmi creează obligativităţi, dar tot el stă pînă la urmă sub tutela impresiilor mele, a nevoilor mele de a mă exprima. Trebuie să-l aduc în final la o ecuaţie controlabilă, simplă.

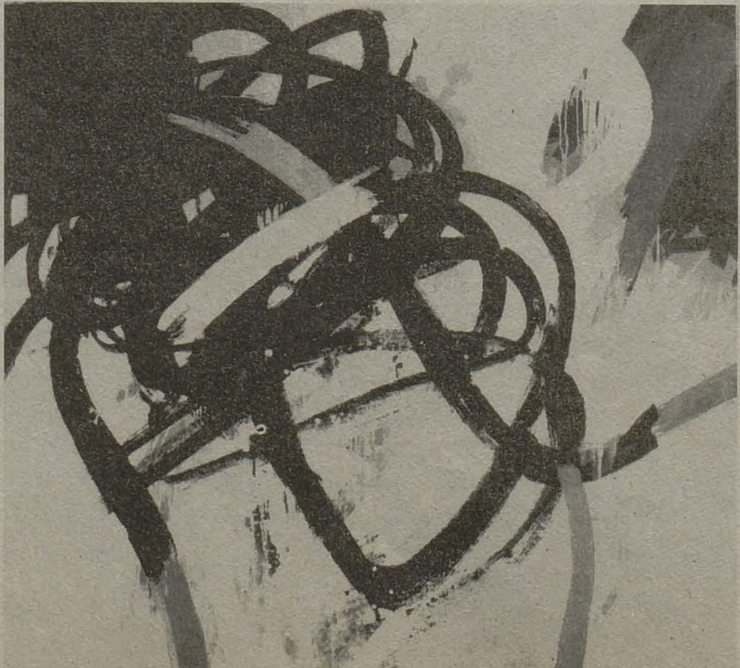
Şi totuşi, cum se împacă libertatea abstracţiei lirice gestuale, în cazul de faţă pe principiul apogeului în juisare, cu acest control al componistului, al armonistului?

Principiul acesta reprezintă motorul unei coborîri în depozitul intim al omului, pentru a găsi acolo o trambulină. Sigur că expresia gestuală vine din rărunchi şi, ca atare, ea are un grad mare de imprevizibil. Intuiţia presupune aleatoriul, iar ieşirea din aleatoriu nu se poate face decît prin cunoaşterea şi, totodată, prin simţirea profesiunii. Senzorii trebuie să-ţi funcţioneze perfect - cînd un ton a sărit din zona lui, cînd valoarea n-a corespuns cantităţii, sau cantitatea valorii, imediat ochiul e chemat să sesizeze şi să dicteze o intervenţie. De aceea nu cred că este o contradicţie între expresia gestuală şi controlul mental asupra tabloului.

without senseless pain

Corneliu Vasilescu does not think that there is a contradiction between the gestual expression and the mental control upon the picture: */.../ it is ideal that the painting seems done at once. I should not say that my painting is done easily, but it is free from troubles and useless pains /.../ Of course, the gestual expression comes from the vital roots, and has a great degree of unforseeable. /.../ I do nothing else but give away the elements which could disturb the global reading of the painting, in order to protect my composition, trying at the same time to enrich it as expression. By this way I voluntarily let myself in the work's trap and it takes me away.*

CORNELIU VASILESCU born in 1934; 1966 - first prsonal exhibition (Iaşi, *Victoria* Hall); 1974 - graduates the *Nicolae Grigorescu* Fine Arts Institute in Bucharest; 1974-1984 - four personal exhibitions in Bucharest (*Galateea, Orizont, Simeza,* Galleries); 1977-1982 - four participations in the International Contest *Joan Miró*, Barcelona; 1982 - the International Biennial Exhibition of Painting in Alexandria (Egypt); 1983 - invited at the Technische Hochschule in Darmstadt; 1984 - personal exhibition in Udine (Italy); 1984-1991 - five personal exhibitions in Germany (Darmstadt - *Kunsthalle,* Wurzburg - *Spitäle,* Sommerhausen - *Galerie Kabinetts,* Königstein - *Luxemburger Schloss*)



Corneliu Vasilescu, Ritm / Rythm

https://biblioteca-digitala.ro

gestul ca vehicul

1. Gestualismul nu este un demers de cunoaştere a spaţiului, de proiectare-dobîndire-recuperare a unui timp sau de imitare a genezei. Acţiune insurecţională şi nu resurecţională, el nu se fixează ca formă în expectativă, ce şi-ar putea afla conţinutul. Estse o retorică sfîrşind eliberator prin a nu fi nici măcar o formă, ci doar o creştere în sine şi dinspre sine. Să fie, oare, aceasta calea celei mai directe personalizări?

Acţiunea personală poate transforma un spaţiu neutru, "obiectiv", într-o expresie a vitezei, înglobînd (complementar) cîmpul ca suport şi gestul ca intervenţie-racordare eliberatoare a unei tensiuni definite de oportunitate. Aşadar: **gest = viteză = suflu.**

Gestualismul apare ca o supralicitare a timpului unic, figurativ comprimat ca prezent. Este un fel de ne-timp faţă de oportunitatea istorică şi culturală a ocurenţei - o expresie a devenirii accidentale, în care evenimentul plastic nu decurge dintr-o filosofie a abstracţiei unificatoare, ci din însăşi figuraţia gestuală ne-mediată a actului ce se consumă, mai degrabă, ca o expresie a psihologiei şi fiziologiei creatorului.

Cert este că nu se poate concepe nici o mişcare artistică în afara vehiculului gestual. Practic, orice stil, orice curent i se subordonează, se eliberează prin gestul care (în)scrie sau marchează augural (în aer) iminenţa unei materializări, a unei întrupări. Astfel, gestul coerent discursiv al picturilor rupestre sau cel încremenit în roşul de Pompei, gestul modelator de sculpturi michelangioleşti, rodiniene, brâncuşiene, cel oprit-îngheţat în temporalitatea metafizică a unui Masaccio sau cel transcendent (care trans-scrie) al vechii picturi chineze, gestul care transformă aromele naturii cosmice în pictura lui Van Gogh sau cel care scrie-desenează hieratic miniaturi medievale, acupunctările şi atomizările pointilliştilor, gestul care trece pe curat retorica bruiajului conceptual - toate acestea dovedesc că opera de artă este nu numai devenirea şi împlinirea unui întreg proces (iniţiatic), ci şi expresia vitală a unui repertoriu de urme, infrasemne, semne şi hieroglife în mişcare.

Inevitabil, expresia gestuală este o formă-conţinut fără de care orice imagine (picturală sau de alt fel) ar rămîne nu doar fără corp, dar şi fără motivaţie. Căci gestul constituie punctul de sprijin, argumentul oricărei opere, iar dacă îi acceptăm fie şi numai rolul de vehicul, nu putem să nu-i acordăm funcţia esenţială de sintagmă figurativă a verbului substantivat.

Considerînd că experienţe moderne atestate ca paradigme ale gestualismului (precum cele ale unui Pollock, Hartung, Fontana) nu epuizează nici pe departe sensul acţiunii gestuale, ar fi necesar să introducem în discuţie conceptul "gestualismului ideal". Acesta implică o altă atitudine faţă de timp şi spaţiu, nu se limitează la sugerarea celor patru dimensiuni, ci este el însuşi timp şi spaţiu. După cum, răsturnînd relaţia cauză-efect, el nu testează realul, nu se implică doar, ci tinde să fie chiar realul pe care îl trăieşte ca acţiune, ca verb. Iar în raport cu libertatea, el nu o repetă şi nici nu o imită, ci o exprimă direct, imprevizibil, aventuros. Pictura-acţiune instituie o realitate subiectivă, relativă, ca impresie-expresie a vitezei gestice. Mai mult sau mai puţin populat, spaţiul expresiei gestuale este eminameante pozitiv, iar naşterea lui coincide cu timpul fizic necesar pentru a institui imaginea, cu durata şi viteza acţiunii desfăşurate în acest spaţiu.

2. Putem enumera mai multe tipuri de expresie ale gestului, în ordinea crescătoare a "gravităţii" lor şi care ar putea fi considerate tot atîtea modalităţi de modelare sau de scriere:

- gestul care **destructurează-descentralizează,** prin înfrunzire sau prin învăluire;
- gestul (eventual **tămăduitor**) care incizează, cauterizează;
- gestul (**sadomasochist**) care umileşte, asupreşte, chinuie prin biciure;
- gestul (**ucigaş-sinucigaş**) care însîngerează, zdrobeşte, retează, spintecă. (Ar mai putea fi decelată şi categoria gestului decisiv, care sancţionează, abstractizează şi care poate avea şi un rol constructiv, înstrăinîndu-se prin aceasta de gestualismul propriu-zis.) Oricum, indiferent dacă e vorba despre gestul care încarcă sau descarcă, înfrunzind-însîngerînd tăcerea (absenţa ca suport), sau despre gestul ce pivotează între construcţie şi deconstrucţie, însumarea ascestor tipuri exprimă organicitatea agresivă ca regn. Se manifestă aici teama, dar şi mirajul cîmpului vid - de unde şi chemarea irepresibilă de exhibare-deversare a unui prea-plin cu care să fie umplut pînă la refuz cîmpul gol, alb, neantizant al suportului. Nu se petrece deci o comprimare a mesajului, ci o expandare prin inerţia de mişcare.

Analizînd, pe un alt plan, un singur gest materializat, concretizat, vom putea identifica, în mod relevant pentru întreg, trei elemente sau componente ale acţiunii picturale:

- **impactul**: lovitură, înţepătură, încărcare etc.;
- **viteza**: fulguranţă sau lentoare sau variaţii ale acestora;
- **capătul**: descărcare violentă sau, dimpotrivă, gest slăbit-atenuat-încetinit-împrăştiat, rupt de supralicitare, de contra-gest, de o congestie. (De notat că ultimele două elemente, cu imprevizibilul lor, sînt conţinute în calitatea personalizată a celui dintîi.)

3. Înainte de a fi o manieră, un curent, un stil şi, în final, un regn, expresia gestuală este un principiu, un legămînt al eliberării (precoce) printr-o atomizare (în mod paradoxal) densificatoare. Astfel, cu cît gestul îşi împrăştie mai mult energia, cu atît sporeşte şi consistenţa cîmpului umplut-ocupat. În gestualismul propriu-zis nu mai sînt

https://biblioteca-digitala.ro

Paula Pascu

operante rigoarea sistemică şi controlul conceptual; ele s-ar putea doar să preexiste actului de creaţie în care gesturile se reunesc pentru a sluji nu compoziţiei, ci descompunerii delimitative. Deversarea gesturilor impregnează suprafaţa cu o pozitivitate energică, sub imperiul unei forţe centrifuge care-şi reneagă centrul. În locul delimitării, al definirii într-o rarefiere crescîndă, se manifestă vertijul acoperirii.

Gestualismul eliberează, defulează complexul neputinţei individuale, dar şi pe cel care se exteriorizează printr-o exuberanţă de suprafaţă. Texturînd prin destructurare, impunînd prin descompunere, acţiunea preia funcţia formei, iar concertarea de amprente, urme şi rudimente de semne îşi expune deconcertanţ conţinutul, ca formă a prea-plinului necenzurat.

Gestualismul nu dă formă metafizică, ci instituie fizicalitatea neinterpretată, ca pe un argument palpabil la ceea ce există oricum stocat, "rezervat" în noi - fie ca energie, fie ca prezenţă organic cosmicizată, iar încălcarea programatică a oricăror norme poate fi interpretată, aici, ca o modalitate transculturată de a cuprinde, de a epuiza aneantizant, prin pulverizare, Marele Conţinut diseminat centrifug, în continuul şi discontinuul lui.

Şi totuşi - spre deosebire de suflul gestual al artistului chinez complet, prin care se compunea sintetic un univers moral-spiritual - gestualiştii epocii noastre nu par să implice, în pictura-acţiune, o conştiinţă mai înaltă. Ei par marcaţi nu atît de abisul aneantizant cît de disperarea nerăbdătoare a puiului de pasăre care sparge coaja oului pentru a se împena în afara miezului pe care îl locuieşte.

Alexandru Chira

gesture as a vehicle

Alexandru Chira proposes a typology of the gestual expression based on the effect given by the speed and its impact on the pictorial field: destructuring, whipping, crushing, cross sectioning. In the gestual expression acts the fear of emptiness, but also a kind of internal pressure with which the field should be filled-up. Texturing by means of destructuring, imposing by decomposing, the action which takes the functions of form exhibits its content without any censorship. The gestualism is not metaphysical, but it establishes the noninterpretative physicality as an argument for what exists somehow stocked inside us - be it an energy, be it a cosmical presence, a link to the unforseeable, to an aleatory instance, always prolifical and never selective.

Alexandru Chira is a conceptual painter and a regular contributor to ARTa.

https://biblioteca-digitala.ro

corespondenţă din Köln

Copilul descoperă lumea în acelaşi timp în care şi-o apropie punînd mîna pe "ea". Străbate un drum între obiecte (şi tainele lor), un traseu care începe a defini spaţiul. Obiectul este carapace sau nod, labirint ori puzzle, dar drumul către spaţiu construieşte prima abstracţie. Corelarea lor va întemeia apoi fizica, prin cel mai operativ mod de proiectare a eului în afara limitelor sale: **gestul de contact, de cunoaştere sau de cucerire** a alterităţii, a lucrurilor. În această etapă, el se continuă firesc în gest de formare a necunoscutelor din marea ecuaţie spaţială. O acţiune bivalentă: **prospectare** a ceea ce este şi **proiectare** de visuri care pot să se transforme în coşmaruri. Chiar şi acţiunea însăşi riscă deformări prin înseşi imaginile pe care le proiectează asupra lumii. Sînt transformări paralele în jocul cărora mulţi se amuză a-şi schimba partenerul, ca să-şi justifice tacit orice amalgam de sensuri şi de semne.

S-ar părea că reflexul de a palpa sau de a apuca - prin care se produce atît o deschidere a personalităţii spre în afară cît şi o interiorizare posesivă a universului exterior - precede inteligenţa văzului. La această vîrstă, peretele transparent dintre eu şi restul lumii are multă elasticitate, este osmotic. La fel şi cel dintre imagini. Apucînd un capăt de sfoară, îi modelezi lipsa de personalitate şi atingi pragul de abstracţie al celei mai complicate geometrii. Atingînd un perete îl străpungi, îl străbaţi - pentru că gestul nu caută o formă, ci apăsat, dramatic, încearcă

Niculiţă Secrieru - Pseudoportret / Pseudo-portrait

https://biblioteca-digitala.ro

suprafaţa, caută a o smulge din liniştea ei plată.

Pollock o stropea, pudic şi precaut, cu acid. În gestualism **semnele violenţei şi ale iubirii** se confundă. Deşi era în ea, o atingea indirect, distant. Willem de Kooning sculptează pur şi simplu suprafaţa care, de fapt, îi provoacă, prin absurda ei inocenţă albă (Malevici), pe toţi pictorii. Şi el, şi Per Kirkeby au dus gestul mai departe, în spaţiu, acolo unde-i e locul, şi au făcut ceea ce ne este greu a numi "sculpturi gestualiste". De unde provine dificultatea? Căci albastrul lui Yves Klein "stă" pe pietre, pe corpuri sau pe pînze. A fost pus, aplicat sau circulă prin spaţiu? Gestul său era monoton, simplă "colorare" părînd a se reduce la o identificare cu materia cromatică sinilie. În mod autoritar-liric, inundă totul, fără a modela, fără a se diferenţia de ceva. Ca şi cum ar dori să-l întîlnească pe Malevici la alt pol al experienţei picturale. Iar Soulages, prin grafiile sale, nu este atît de departe cum s-ar părea de visul fierbinte al vitraliilor, adunat de Poliakoff în chinga de plumb a contrastelor cromatice. La Hans Hartung rigoarea izvorîtă din nevoia de "a pune semn" este aproape calculată. Sub acelaşi semn stă şi universul vibrionic plutind în lichidul placentar al pînzelor lui Cy Towmbly, dîndu-i şansa de a exista. În ultimă instanţă, totul ar putea fi - sau chiar este - **pseudo-scriitură**, la fel de bine cum s-ar putea numi **pseudo-sculptură**. Nu e de mirare că mari galerii americane transpun în trei dimensiuni desene, siluete care prin anii '20 operau proiectarea şi fixarea în plan a efigiei unor gesturi mondene, grafia tăioasă şi culorile uscate ale unor postúri (poze) grandilocvente ce defineau opţiuni şi tipuri sociale (Erté).

De la grafia infantilă pînă la Pollock este o distanţă mai uşor de suportat decît cea dintre Soulages şi Poliakoff, ori dintre Malevici şi Yves Klein. Discuţia s-ar putea complica, în plus, prin asocierea lui Duffy cu Twombly. Spectacolul gestualismului devine ca un joc cu teleobiectivul, care deregalează criteriile istoriei artelor. Dar unde este specificul artei copiilor, dacă încercăm a o situa între căutările prin memoria materiei întreprinse de Max Ernst şi "colecţia" unui apologet al artei "brute", Dubuffet? Să ne întrebăm, la alt nivel de "vîrstă": cît de aproape se simt Franz Kline şi Mark Tobey?

Ca şi altădată, analiza termenului ridică probleme de metodologie: trebuie definit gestualismul în sens "larg" ori în sens "restrîns"? Este el un fenomen istoric limitat în timp sau o constantă comportamentală? Mai mult: tradiţia picturii moderne din România - din care o mare şi importantă parte s-a împlinit peste hotarele ţării - predispune şi ea la un soi de **informalism cromatic** în care gestul ajunge să fie numai tatonare a suprafeţei sau reacţie "de-constructivă" la normele academice.

Teoria de-construcţiei permite o ameţitoare migraţie prin cele mai diverse galaxii ale semnelor atomizate. Pînă la urmă, ele nu mai aparţin unui mesaj, ci enigmaticei Biblioteci compuse dintr-o singură carte universală. Se pierd în anonimitate, nesatisfăcînd criteriile "clasice" de unitate - pe care însă creatorii pomeniţi au ştiut bine să le reconvertească, asigurîndu-şi o identitate neconfundabilă în registrul de stare civilă al artelor.

Alternativa acestei opţiuni nu o constituie nici Rafael, nici Mondrian. Merită totuşi a medita asupra înfloririi gestualismului sub cele mai diverse forme în arta bidimensională. Nu ar fi oare nevoie să ne lămurim şi aici demersul prin studierea psihologiei copilului? Un boţ de plastilină amorf, "fără chip", nu înseamnă nimic, dar o pată, o urmă oarecare trasă pe un perete, devine "ceva". Complexul inconoclast provine din oglinda profană făcută cu mîna omului ca imagine din care, la început, autorul lipseşte. Ulterior va dori să rămînă pe ea şi semnul său pe care unii, ca în nuvela lui Balzac, ţin să-l reducă la numai **o amprentă, o notaţie a propriului ritm interior.** Totuşi, fără dorinţa formativă, portretul descompus se pierde în neant. Iconoclastul practică un fel de cunoaştere afectiv-empirică ce prilejuieşte contopirea dizolvantă a subiectului cu obiectul, revenind într-o lume intermediară, nediferenţiată, a simulacrelor şi totemurilor. Oare nu ar fi nevoie şi de o comparaţie cu postimpresionismul academizat care, cu toată aparenţa lui de libertate subiectivă, nu semnala altceva decît un narcisism impersonal, colectivizat?

Radu Procopovici

letter from Cologne

The essay starts from the child's psychology: the gesture of contact, of knowing/conquering the alterity, of feeling/grabbing, through which is produced both an opening of the personality to the exterior and a possessive internalization of the world, these are moments preceding the eye-intelligence. In gestualism, the signs of violence and of love are merging together. For the understanding of the informal and gestual abstraction, the author proposes the metaphorical pattern of the mirror, out of which the artist himself could be absent. Even so, without the formative wish, the decomposed portrait is lost in the unknown, by the disolving mergence of the subject with the object.

Radu Procopovici is an art critic and performer, established in Cologne.

https://biblioteca-digitala.ro

gestul armonizează și leagă totul

TEODOR REDLOW: S-ar părea că în opțiunile pictorilor din generația ta, problematica lui "ce" devine tot mai importantă, față de problematica lui "cum".

MARILENA PREDA - SÂNC: Cred că aceasta este o trăsătură comună artiștilor din țările Europei de Est, poate și datorită condițiilor de oprimare care au existat și care au făcut ca artistul să se întoarcă în sine și, cercetîndu-se, să cerceteze de fapt ființa umană. N-aș zice însă că același lucru se petrece și pe alte meridiane, unde există o accentuată tendință estetizantă, de artă destinată unui confort pishic și care să nu nască semne de întrebare.

Fără să fie armonioase, confortabile, lucrările tale mi se par pline de sănătate, de poftă de viață. Compuse conflictual, pe principiul sciziunii sau al antagonismului, ele nu au un dramatism distructiv, ci unul născător de speranță.

Este un transfer al tumultului vieții în limbajul formei și al culorii, iar lupta există în ele tocmai pentru că ea vine din interioritatea noastră.

După mai mulți ani de căutătri în zona figurației, picturile tale recente tind la o contopie a figurii și a ambianței, devenind întreguri picturale expresive ca înregistrări ale unei anumite gesticulații. Cum îți justifici această evoluție?

Dacă îți amintești de expoziția mea din 1986, acolo apăreau două tipuri de lucrări: o imagine care îmi aparținuse în anii 1980-83, nonfigurativă, mai degrabă abstractă, și o imagine în care apărea corpul uman, deci cu o figurație evidentă. Am avaut atunci satisfacția să-l aud pe Horia Bernea spupnînd: îmi place pentru că în tot ceea ce faci ai aceeași preocupare. Era aceeași încercare de a reda tensiunea interioară, iar ceea ce se schimbase era doar motivul imaginii. Ceea ce vezi acum este o altă încercare, cea de-a treia, de redare a acelorași lucruri pe care le trăiesc, pe care le gîndesc, care mă preocupă să le concretizez, să le transmit într-un obiect artistic. Încercarea mea este de a exprima cît mai spontan, cît mai direct și firesc, mai repede, aceleași trăiri pe care am căutat să le încorporez în toate lucrările pe care le-am făcut.

Nu mă refeream atît la nonfigurativ ca refuz al reprezentării recognoscibile, cît la permeabilizarea pînă la dispariție a delimitării dintre o figură și un fond.

Dispar granițele și tabloul devine un organism viu...

... și în același timp un cîmp oferit acțiunii pictorului.

Mai degrabă este un cîmp de cercetare prin gest a propriilor senzații, fulgurații, scurtcircuituri mentale, fracțiuni de gînduri ajunse în conștient, dar încă neprecizate. Este vorba efectiv despre dicteul a ceea ce se întîmplă cu tine în timpul lucrului, în momentul transmiterii mesajului tău interior și al cuprinderii lui în pictură sau în desen. Ceea ce mă și face ca, în momentele de maximă tensiune, să nu mai suport travaliul folosirii unei tehnici convenționale. Renunț la pensulă, folosesc cuțitul de paletă, degetele și toată mîna, tocmai pentru a face mai rapidă transmiterea stării mele interioare.

Ceea ce înseamnă că tinzi către o instantaneitate a rostirii picturale...

... a monologului interior care nu este numai unul cerebral, cu o grilă rațională pe care să încerc să o propun într-o compoziție clară a imaginii plastice, ci este mai degrabă un monolog sinestezic al participării mele totale la actul de a picta.

Deci ai de la început și în permanență în minte conștiența faptului că vrei să transmiți un anume "ce", iar mesajul în sine te preocupă mai mult decît formularea lui. Nu spectaculozitatea gesticulației este ceea ce te interesează, în primul rînd, cînd pictezi.

De aceea și cred că gestualismul, în accepția lui acreditată, tinde să devină pînă la urmă un simplu joc, pierzîndu-și profunzimile care l-au justificat în faza inițială. Pictorul riscă să cadă într-un fel de narcisism, bucurîn-

https://biblioteca-digitala.ro

du-se de efectele pe care le obține și mizînd din ce în ce mai mult pe "ce se vede din ce iese", în loc să mizeze pe o sondare interioară care să facă din gest o justificare a trăirilor lui. Părerea mea e că gestualismul devine la un moment dat facil, decorativ, estetizant și fără acoperire spirituală. Eu, însă, doresc să transmit totul pînzei la care lucrez, astfel încît ea să cuprindă intensitatea trăirii mele, iar privitorului îi propun un șoc al trăirii și înțelegerii la prima vedere.

Poate că acest șoc e similar celui pe care-l pățește însuși făcătorul imaginii.

Sigur că da, în asta stă onestitatea actului artistic!

Și atunci, nu mai e vorba despre o pictură "ascultătoare", care să se adecveze treptat intențiilor celui care o face.

Nu, pentru că această pictură preia toată încărcătura momentului în care este făcută. Ea rămîne vie după ce-ai terminat s-o pictezi.

Aceasta ar însemna că accepți, totuși, gestualismul ca descărcare.

Dacă accepți și tu ideea că gestul e încărcat cu spirit, atunci da.

Poate că n-ar fi impropriu dacă am asemui actul de a picta, din dorința transmiterii instantanee a unui "ce" lăuntric, cu dansul spontan, în afara convențiilor și regulilor coregrafice.

Dacă vrei, se poate spune și așa, deoarece prin mișcările pe care le fac cînd pictez se creează o armonie totală între mine și lucrare. Gestul estse cel care armonizează și leagă totul, nu-i așa?

gesture, link and harmony

Marilena Preda Sânc paints as she would spontaneously dance, out of any coreographical rule. She is preoccupied with the message itself more than its formulation and she believes in the word's momentary: */.../ painting is a process of research on my own sensations through the gesture, /.../ a synaestaethic monologue about my total participation in the act./ .../ By the movement I make when I paint, I create a harmony between myself ant the work. The gesture is the one which harmonizes everything.*

MARILENA PREDA-SÂNC born in 1955; 1979 - graduates the *Nicolae Grigorescu* Fine Arts Institute in Bucharest; 1979-1990 - six personal exhibitions in Bucharest (*Simeza, Orizont* Galleries); 1981 - the International Contest *Joan Miró*, Barcelona; the itinerate exhibition organized by the *Miró* Foundation; 1982 - The International Drawing Triennial of the Youth (Nürn-berg), Mail-Art (Yokohama), medal at the Contest *Amici del Pomero* (Milano); 1983-1988 - five participations in Impact Art Festival (Kyoto); 1985 - personal exhibition at the *Romanian Library* in New York; Mail Art (Houston, San Francisco), International Drawing Exhibition (Couvain-France); 1986 - International Drawing exhibition (Pécs-Hungary), Mail Art Power (Noisy-France); 1987 - International Biennial of Visual and Experimental Poetry (Mexico-Citiy); 1988 - International Exhibition of Original Drawings (Rijeka-Jugoslavia); 1989 - International Art Biennial (Valparaiso); 1992 - Drawing Exhibition of the *Miró* Foundation.

Marilena Preda-Sânc, Stare confuză / Confusing Estate

https://biblioteca-digitala.ro

între rococo şi abstracţia lirică

ADRIAN GUŢĂ: **Ce anume îţi declanşează actul de creaţie?**

DOINA SIMIONESCU: Pornesc de la stări provocate de evenimente. Expoziţiile mele sînt, de aceea, expoziţii "de stare".

Arta gesutal-abstractă este o artă de stare?

Da, însă ea presupune şi o acumulare culturală. Cultura este necesară oricărui tip de gest artistic. În ce mă priveşte, am asimilat multe lecturi, dar fără ambiţia de a-mi construi sisteme de gîndire.

Te-ai afirmat în conştiinţa publicului ca artist abstract. Care au fost începuturile?

Prima etapă importantă s-a consumat în anii de liceu, la "Tonitza". A contat mult pentru mine atmosfera de emulaţie ce domnea atunci, acolo; profesori de valoare deschideau orizonturile şi ne ofereau necesarul fundament tehnic şi de limbaj plastic. În acea fază mi s-a declanşat apetitul cultural, stimulat şi de dialogul sincer cu profesorii, dialog continuat în Institut. Pe de altă parte, nu suportam tutela, preferam să învăţ greşind. Am făcut studiu clasic aprofundat şi în facultate. Iar în '72 a venit saltul, provocat de o nemulţumire interioară; trecerea la un fel de expresionism fantastic a fost ca o explozie - în schiţă, în pictură.

În aceste "schiţe" observ deja importanţa gestului; între figurativ şi abstract, ele îmi aduc oarecum aminte de Kandinsky.

Atunci, cu asemenea lucrări, am făcut prima personală. Era vremea cînd Marin Gherasim şi Horia Bernea organizau expoziţii tematice pornind de la concepte artistice; eram şi eu chemată... Ai dreptate cu raportarea lui Kandinsky; încercam să metamorfozez realul în abstract. Adesea, motivul declanşator era peisajul.

Unele din aceste peisaje (multe datate 1971), realizate în acuarelă, sînt aproape fove; în altele optai pentru armonii de griuri. Judecînd ansamblul, remarc tendinţa de a desprinde forma de suportul recognoscibilului.

Stînd mult în faţa unui motiv, el pierea treptat ca reper real; ceea ce rămînea era sentimentul faţă de motiv.

Te preocupa construcţia spaţiului prin volume arhitectonice. Cum ai ajuns, totuşi, de aici la expresionism?

Mutaţia s-a petrecut în plin conceptualism, prin '72. Importante au fost însă nemulţumirile mele de atunci, impulsul tinereţii... A intervenit şi o întîmplare ale cărei consecinţe s-au concretizat în perioada despre care vorbim, deşi ea se consumase în anii '60. E vorba despre o expoziţie cu desene ale alienaţilor, organizată de firma "Bayer", desene care m-au izbit prin adevărul şi dramatismul lor; starea provocată de ele s-a transformat în gest artistic la începutul deceniului următor, pe fondul frămîntărilor mele şi al dorinţei de eliberare după anii de asimilare şcolară şi de disciplină a lucrului şi a formei. Adevărul afectiv transferat în imagine mă impresionase şi la unii colegi ai mei, precum Aniela Firon şi Ştefan Pelmuş. Contractul ulterior cu transavangarda italiană a adus alte convergenţe cu preocupările mele; am explorat zona, dar a fost doar o etapă.

Dar drumul de aici pînă la abstracţia pură?

Să nuanţăm termenii! Aş spune, mai degrabă, abstracţie lirică, romantică. Mă interesează depăşirea concretului, pentru a ajunge, ca să spun aşa, la fluid.

Ce preferinţe ai în arta abstractă?

În primul rînd, Orientul, cel al semnului, al caligrafiilor. Precizez: nu e vorba de un semn pur, căci arta extrem-orientală este şi ea determinată de o stare. În altă ordine de idei, îmi plac Hartung şi Soulages.

Dar Tobey?

Mai puţin.

Există convergenţe între demersul tău şi automatism, suprarealism? sau cu Michaux?

Vagi.

Totuşi, nu incluzi între componentele actului tău cre-

https://biblioteca-digitala.ro

ator şi automatismul?

Ba da, însă nu ca gest pur, ci dublat de o încărcătură emoţională.

Cum vezi raportul raţiune-gest?

În ce mă priveşte, totul porneşte de la impuls, care e condus şi de raţiune.

Descifrez în lucrările tale unele scheme compoziţionale.

Abordez serii, unele reluate peste timp, cînd regăsesc starea.

Mizezi pe simbol?

Da, însă e sublimat în semn.

Accepţi termenul "pseudo-scriere" pentru un capitol important în opera ta?

Da, începînd din a doua jumătate a anilor '70. M-aş referi, în context, la *Recuperările afective*, la seria premiată în concursul Miró.

Ce te preocupă în prezent?

Aspectul ludic, bucuria jocului în actul creaţiei. Mă atrage subiectul "rococo" - e o idee mai veche.

Intră în consonanţă cu opţiunea abstract-lirică?

Mă stîrneşte şi faptul că rococo-ul a fost mult timp - şi poate mai este - repudiat ca un stil minor, frivol, deşi a dat un pictor de talia lui Watteau.

De fapt, cît de veche este această preocupare?

A "încolţit" de vreo 15 ani, dar abia acum o scot în întregime la suprafaţă. Mi-am recuperat, de altfel, şi nişte desene vechi, primele conştientizări ale stării respective.

Incluzi îndoiala în gestul tău artistic?

Bineînţeles. Şi o asociez bucuriei de a lucra.

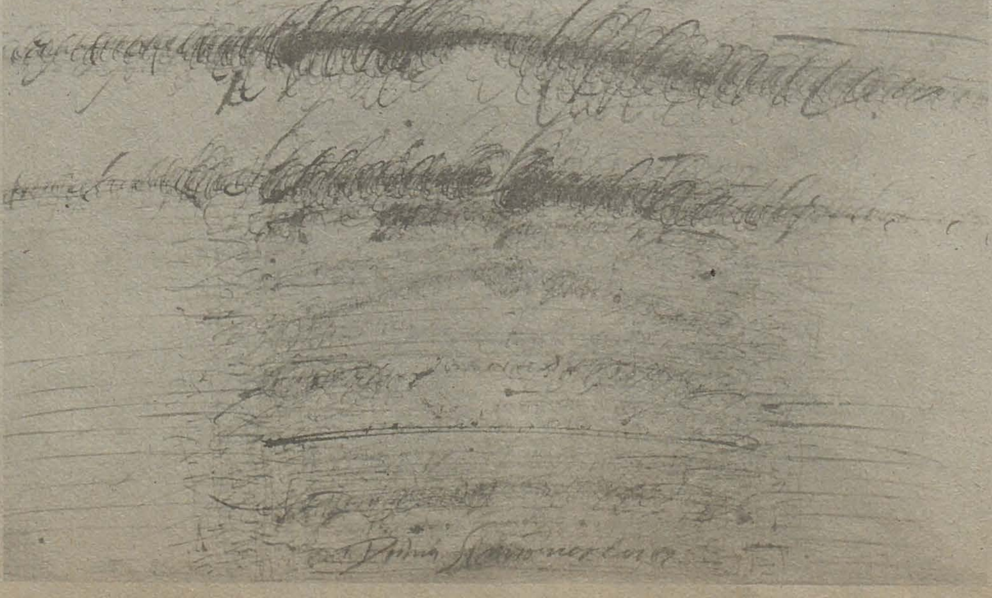
Presupunînd că ai certitudinea de a-ţi fi constituit un stil, aceasta presupune şi echilibrul.

Trăiesc, fireşte, din echilibre şi din dezechilibre.

between rococo and abstract liricism

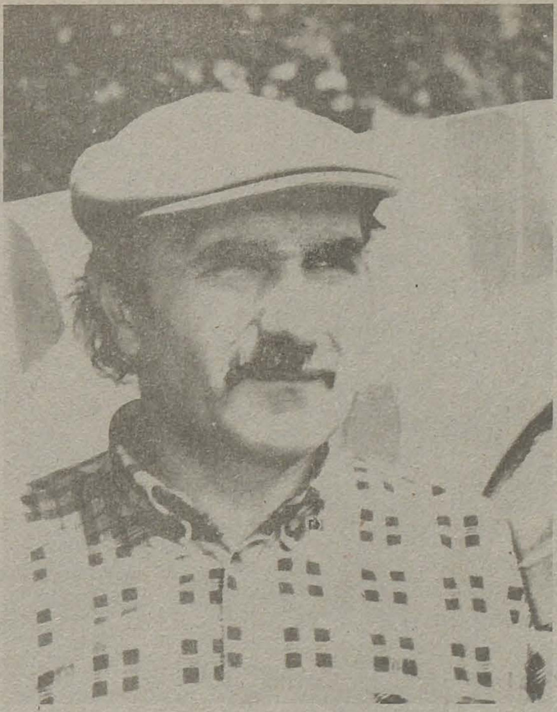
On the highway that leads Doina Simionescu towards an original formula of lyrical abstraction, one can look for such landmarks as: a shocking encounter with Art Brut, an Expressionist experience, the knowledge of the Far East art of calligraphy, the interest for Italian transvanguard. One can discover in the Romanticism a background as well as other links to the "frivolousness" of Rococo. According to the artist's confessions, her sketches originate in primary feelings, gendered by events, and she resorts to the automatism of the gestual expression as a pure gesture as well as an emotional load, too.

DOINA SIMIONESCU born in 1947; 1972 - graduates the *Nicolae Grigorescu* Fine Arts Institute în Bucharest; 1972-1992 - seven personl exhibitions in Romania (*Bastion* Galleries in Timişora, *Simeza*-Bucharest, The Art Museum în Oradea, The Engraving Museum in Bistriţa); 1981-1985 - four personal exhibitions in Italy (Rome- Academia di Romania, Assisi, Viareggio, Sulmona); 1978-1986 - five participations in the International Contest *Joan Miró* - Barcelona, 1979 - Mention, 1981 - the prize of the *Miró* Foundation; 1983 - exhibition *The Corner Art Association* - Charlottenburg Gallery - Kopenhagen; 1984 - European Engraving Biennial (Mulhouse, France); 1985 - International Engraving Exhibition (Yokohama); 1986 - 17 Contemporary Artists - F.R.A.C. (Hanguenou, France); 1987 - Le Paysage - F.A.C. (Molsheim, France) 1988 - group exhibition in Stockholm (The Artist Point Gallery); The Drawing Triennial (Wroclaw); Drawing '88 (Pécs, Hungary); 1989 - *Abstractions et autres Bonnes Figures* - F.R.A.C. (Colmer, France); Engraving Triennial (Friedrickstadt, Germany); 1992 - Works on Paper (Palau Marc, Barcelona)



Doina Simionescu - Desen / Drawing

https://biblioteca-digitala.ro



imersiunea în motiv

THEODOR REDLOW: **Să faci o pictură abstract gestuală în plein air - valorificînd stimulările naturii care te înconjoară, nu numai ale cadrului de peisaj pe care îl ai în față - mi se pare a fi un demers în care abstracția își face un aliat din referențialitate.**

GEORGE-PAUL MIHAIL: Stimulul picturii mele fiind motivul, ea poate fi considerată și figurativă. Cu toate acestea, în momentul gestului propriu-zis se produce o deturnare în sensul abstragerii, abolind limita dintre figurativ și abstract. Ceea ce încerc eu să fac este să redau mișcarea în mare a motivului, tumultul formelor naturale în mijlocul cărora mă aflu.

Este un tumult de senzații care declanșează, dincolo de un anumit prag al acumulării, tumultul actului de a picta.

Există întotdeauna pentru pictor o perioadă a impregnării, cum spunea Braque. Cînd un anumit motiv mă subjugă, îi rămîn credincios mai mult timp. Mă reîntorc de mai multe ori acolo, nu neapărat în ideea de a-l secătui, ci de a explora filonul cît mai complet. Motivul meu este de ordinul mișcării formelor și a maselor cromatice. După o etapă a înscrierii și dispunerii formelor mari - protagoniștii, cum le-ai numit într-un articol despre pictura mea - urmează încercarea de a le pune în acord plastic, fără a le anula însă dinamica inițială, căci toate elaborările consecutive impulsului inițial au ca scop de a sublinia mișcarea în mare. De altfel, aceasta s-ar putea să mă determine, cîndva, să renunț la fondurile picturale ale lucrărilor.

Nu este, oare, o contradicție între urma unui gest amplu, foarte decis, înscris ca semn și delimitat ca figură, și fondul care derivă dintr-o altă mentalitate? Căci fondul se constituie ca o țesătură din aproape în aproape, și nu ca o ocupare instantanee a cîmpului imaginii.

Pe mine nu mă deranjează această abordare în registre diferite: la început ruperea de zăgazuri, iar apoi ideea ordonatoare. Ceea ce mă interesează este dialogul dintre formă și culoare, ca și dialogul dintre elementele principale și fundal. Mai precis, este vorba de o orchestrare. Sigur, însă, că ar fi ideal să pot rezolva dintr-un singur gest ambele grupe de probleme. Deocamdată, jeturile mari se consumă, dar aceasta nu determină și o epuizare a apetitului plastic, ceea ce mă obligă să atac pînza în continuare.

Cînd spui orchestrare, termenul trimite cu gîndul la un proces laborios. Pictura ta pare însă că e făcută repede, într-o stare de maximă încordare și fără să stai prea mult pe gînduri.

Concizia și viteza de execuție la care am ajuns au în urmă un exercițiu îndelungat, bazat pe studiul culorii și al compoziției.

Aș mai vrea să știu dacă atunci cînd pictezi continui să observi motivul, sau nu mai ai în fața ochilor decît tabloul în lucru, pe care îl ataci cu o bucuroasă înverșunare, dacă se poate spune așa.

Repet, sînt două etape de lucru. În prima etapă preiau ducturile colorate ca impulsuri din partea naturii, fără ca aceste curbe ale mele să fie neapărat în sinonimie cu ceea ce văd. În cea de-a doua, nu mă mai interesează strict ceea ce văd, deși mă aflu în continuare acolo - și este esențial să mă aflu acolo, să fiu înconjurat de natură, scufundat în ea. Imersiunea în motiv îmi este absolut necesară. Pot spune că de la sfîrșitul anilor '70, de cînd am început să practic această modalitate de a picta, m-am așezat întotdeauna cu șevaletul la o distanță mai mică, față de motiv, decît cea necesară viziunii clare. Am intrat, practic, peste motiv; m-am implîntat în el și nu-l

https://biblioteca-digitala.ro

mai văd, pentru că sînt în el. Dacă m-aş aşeza la o distanţă care să permită contemplarea, lucrarea ar fi lipsită de tensiunea care se declanşează tocmai datorită imposibilităţii perceptuale de a parcurge motivul. În această privinţă - ca să mai fac o referire la Braque - mă situez nu atît într-un spaţiu vizual cît într-unul tactil...

... spaţiu tactil şi, în acelaşi timp, al motricităţii, pentru că aceste culori îşi instituie ocupaţia asupra pînzei ca nişte porţiuni de spectru conduse cu viteză, pe trasee dictate de impulsurile stării de imersiune în motiv.

Am încercat să rezolv tehnic această problemă a ductului cromatic, juxtapunînd, de la început, mai multe culori pe o singură pensulă lată, ceea ce îmi permite să realizez mai multe ducturi dintr-o singură mişcare.

Mişcarea aceasta a pensulei, după cum o simt eu, se aseamănă cumva figurilor de patinaj artistic, tinzînd către o regularitate a geometriei curbelor.

Ştiu şi eu dacă e chiar aşa, pentru că lucrurile păstrează ceva din brutalitatea contactului trăit în natură...

... căreia îi impui, însă, o regulă componistică.

Prin ultimul meu ciclu pictural, *Arce şi volute* , am vrut să mă apropii de esenţa lucrurilor, cam aşa cum îmi amintesc că o făcea Manessier: după un studiu îndelungat asupra unor ape în mişcare, a unor cascade, el căuta să sintetizeze dinamica materiei. De aceea şi consider că demarcaţia dintre figurativ şi nonfigurativ este o aberaţie.

În ce priveşte gamele de culoare, constat o predominanţă a summum-ului de lumină-căldură, care este oranjul, precum şi o preferinţă pentru disonanţele culorilor de bază.

Mizînd pe şocul optic, eu lucrez întotdeauna cu tabloul în plin soare, într-un fel de stare şamanică. Poate e prea mult spus, dar actul de a picta presupune pentru mine o ieşire din limitele aşa-zis civilizate ale personalităţii.

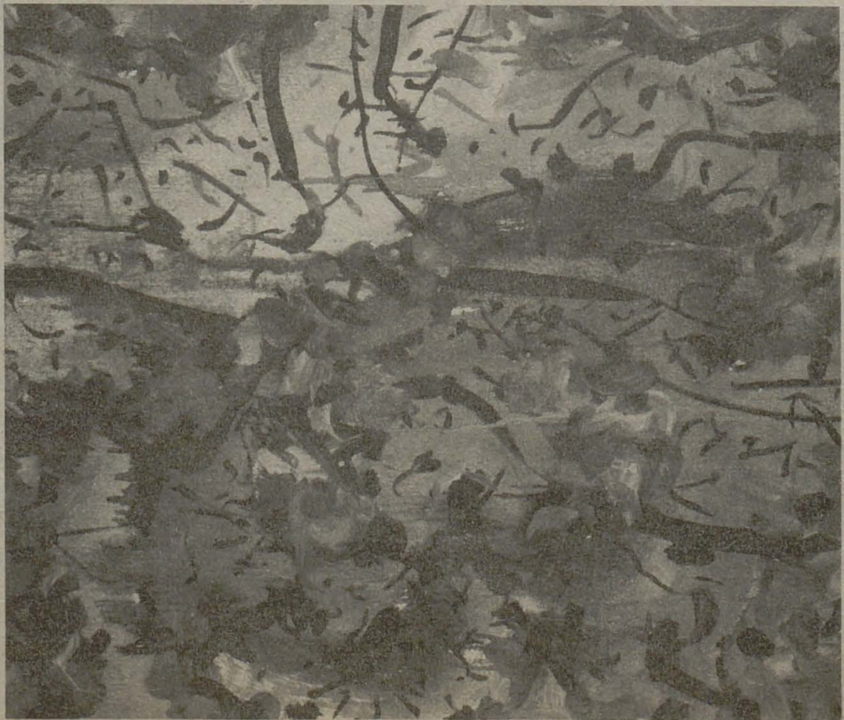
Ar mai fi de lămurit dacă şocul e sau nu benefic, pentru că atunci cînd eşti încins, sub soarele nemilos, desfătarea poate ajunge să devină năucitoare.

Ceea ce aş vrea eu să se petreacă s-ar putea numi, mai degrabă, o vrajă cromodinamică.

inside the motiff

Although the stimuli of his painting come from nature, from the colour tumult in the midst of which he lives, George-Paul Mihail considers that he is doing an abstract painting, defined by the speed of gesture and its concision on the canvas: */.../ Since I began painting this way, I have always putted the easel at a shorter distance from the motif than the necessary one for a clear view. I have practically entered inside the motif /.../ Standing on the optical shock, I always work in full sun, in a kind of shamanic state. Maybe it is too much said, but the act of painting means to me a way out of the so-called civilized limits of the personality.*

GEORGE-PAUL MIHAIL born in 1941; 1965 - graduates the *Nicolae Grigorescu* Fine Arts Institute in Bucharest; 1970-1991 - six personal exhibitions in Bucharest (*Galateea, Simeza, Orizont* Galleries); 1991 - Scholarship *Internationes,* Bonn Bad Godesberg; 1980 - takes part in *Voss Summerschool,* Norway; personal exhibition in Munich; 1981 - Scholarship of the Foreign Affairs Ministery of Nor way; works at *Atelier Nord* - Oslo; 1983 - personal exhibition at *Academia di Romania*, Rome; 1991 - personal exhibition at *Uskudar Sanat* Gallery, Istanbul



George-Paul Mihail, Soare de toamnă / Automn Sunshine

https://biblioteca-digitala.ro

există un gestualism românesc?

Întrebarea pe care mi-a pus-o criticul Theodor Redlow mărturisesc că m-a incitat. Trebuie spus că nu este uşor să răspunzi în puţine pagini la o atare întrebare ce vizează mai multe straturi de înţelesuri decît s-ar crede la prima vedere. Întrebările corelative cu aceasta ar fi, printre altele: este arta românească o artă a marilor tensiuni existenţiale? este arta românească atinsă de fiorul tragic, stă ea sub semnul unor răvăşiri dionisiace care se cer exprimate printr-o gestică exacerbată? justifică temperamentul, firea românilor, existenţa în cîmpul artei, al culturii româneşti, a gesticulaţiei expresioniste?

Cum se ştie, s-a acreditat ideea că arta românească stă sub semnul apolinicului, că ea vizează idealul echilibrului şi al măsurii absolute, că stă sub semnul clasicismului mediteranean care echilibrează contrastele, pacificîndu-le într-o expresie spiritualizată ce transcede convulsiile temperamentale, personanţele biologicului. Afirmaţii îndreptăţite, dacă avem în vedere dominanta spiritualităţii româneşti, dar să excludă, oare, această măsură, acest echilibru, această spiritualizare, marile tensiuni interioare, pathosul exprimării sinelui? Ar fi simplu şi comod să echivalăm tragismul "nordic" cu gesticulaţia patetică, iar echilibrul "mediteranean" cu anihilarea oricărei stări tensionale, oricărei pulsaţii ori frison existenţial. Aşa cum s-a spus, clasaicismul este un romantism dominat (dar nu învins!), după cum în forma desăvîrşit închisă, "echilibrată", putem simţi mari energii zăgăzuite, în prag de expansiune.

Am avut surpriza să văd picturi ale "raţionalului" Cézanne pulsînd de energii echivalente pînzelor lui Van Gogh. Dar, oare, teribila disciplină tehnică a lui Van Gogh nu este a unui romantic, a unei naturi expresioniste ce-şi aplică rigoarea exorcizantă a disciplinei severe?

Există, la muzeul Beaubourg din Paris, un tablou de Mondrian care a stîrnit mari discuţii la momentul achiziţionării sale, acum aproximativ zece ani, din cauza facturii neobişnuite: întreaga construcţie a tabloului, de un rigorism absolut, este realizată într-o materie extrem de densă ce lasă evidentă urma trasării. Un Mondrian expresiv! Amatorii de antinomii comode ar vedea aici o contradicţie de netrecut, ignorînd faptul că, adesea, liniştea şi echilibrul nu sînt date apriorice, dinainte cîştigate, ci rezultatele unui conflict, ale unei dispute vremelnic "soluţionate".

Echilibrul spiritelor adînci este mereu instabil, presimţi în el abisul incertitudinii, iminenta tulburare a balanţei.

Revenind la arta românească, cred că se cuvine să vedem, în spatele operelor pe care le-a produs şi le produce, şi altceva decît manifestarea unui spirit eminamente clasic sau a unui blînd lirism patronat de o armonie netulburată. Gestul "facerii" nu trebuie să fie neapărat patetic ori retoric, pentru a exprima tensiunile fiinţei. Surdina pusă pe rostire, pe exprimare, gestica stăpînită cu care pictorul ori sculptorul român se exprimă nu exclud pathosul adevărat, nu presupun un interior detensionat. Este mai degrabă o mască, o incitare subtilă la a căuta ce se află în spatele aparenţei. Dar tensiunile lăuntrului iau şi forme expresive manifeste: în temele legate de război ale lui Nicolae Grigorescu - *Atacul de la Smîrdan*, varianta mică, spre exemplu - tuşa pictorului biciuie pînza în ritm alert, mărind dramatismul imaginii. Ion Andreescu construieşte tectonic imaginile sale, dar gestul lui închide energii latente ce se comunică cu vigoare. Asemenea putem vorbi despre Gheorghe Petraşcu, Ştefan Dimitrescu, Iosif Iser, Dumitru Ghiaţă, Nicolae Dărăscu.

Putem vorbi însă cu îndreptăţire şi despre o componentă vitalistă, dionisiacă a artei româneşti, despre un expresionism românesc ce a ieşit din nou la iveală, cu putere, odată cu generaţia tînără de azi, şi care mărturiseşte un potenţial ce se actualizează ciclic.

Antecedentele nu le găsim doar în pictura expresionistă românească interbelică, ci şi în tratările energetice ale spaţiului la un Mattis Teutsch, în urma grea de culoare şi de energie motrice a picturii lui Ion Ţuculescu (în unele imagini finale, Ţuculescu se apropie chiar de *action painting*, prin gestul dezlănţuit cu care aplică culoarea), în unele picturi ale lui Alexandru Ciucurencu ori ale Wandei Sachelarie.

Generaţia tînără - unii exponenţi ai ei -, contestînd programatic orice calofilie, se exprimă direct, adesea frust, într-o gestică viguroasă ce caută echivalarea imediată, parcă supusă unei irepresibile urgenţe, a adevărului interior. La Ion Mureşan, Miron Agafiţei, Marilena Preda-Sânc, Andrei Chintilă, Sorin şi Mircea Novac, Mircea Bochiş, Neculai Păduraru, şi nu numai la ei, materia grea, inconfortabilă, este tratată adesea cu violenţă. Gestul şi urma sînt manifeste, fac parte din scenariul imaginii ca agenţi semnificanţi.

Dar, oare, să fie mai puţină tensiune în imaginile *Dealului* pictate cu o tuşă mică de Horia Bernea, ori în materia apliată ca o tencuială din pictura lui Mihai Horea?

Gestualitatea în arta românească e motivată mai mult de tensiunile spiritului decît de angoasele existenţiale.

Şi totuşi, generaţia tînără...

Marin Gherasim

is there any romanian gestualism topic?

It might be said that gestuality in Romanian art is motivated rather by the tensions of the spirit than by the existential anxieties. The gesture of birth does not need to be pathetical or rhetorical by all means for showing the tensions of the being. The sourdine put on the word, on expression, the moderate gesture with which the Romanian painter or sculptor is expressing himself, do not except the real pathos, do not suppose a detensional interior. But we can speak of a vitalist dyonisian component of the Romanian art, of a Romanian expressionism, which has once again revealed itself together with the young generation and which confesses a potential cyclically renewed. The young generation - some of its representatives - denying any aestheticism, are often expressing themselves in a vigurous gesture, which looks for imediate equivalent, as if submited to a irrepressible urgence, of the internal truth.

Marin Gherasim, painter and professor in the Art Academy of Bucharest, is a contributor to ARTa in theoretical matters.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

3/1992

EDITORIAL 1

Priorități & dileme — Călin Dan
Priorities & Dilemmas

SZATHMARI 2

Primul fotograf de război — Barbu Brezianu
The First War Photographer

GESTUALISMUL 10

Exercițiu de anatomie — Ioan Horga
Practicing Anathomy

Despre gesticulare — François Pamfil
Gesturing

În hățișul semnelor (interview) — Lucian Cioată, Theodor Redlow
Maze Tokens

Distrugerea formei (interview) — Cătălin Guguianu, Theodor Redlow
Blowing up the Shape

Fără dureri inutile (interview) — Corneliu Vasilescu, Theodor Redlow
Without Senseless Pains

Gestul ca vehicul — Alexandru Chira
Gesture as a Vehicle

Corespondență din Köln — Radu Procopovici
Letter from Cologne

Gestul armonizează și leagă totul (interview) — Marilena Preda-Sânc, Theodor Redlow
Gesture - Link and Harmony

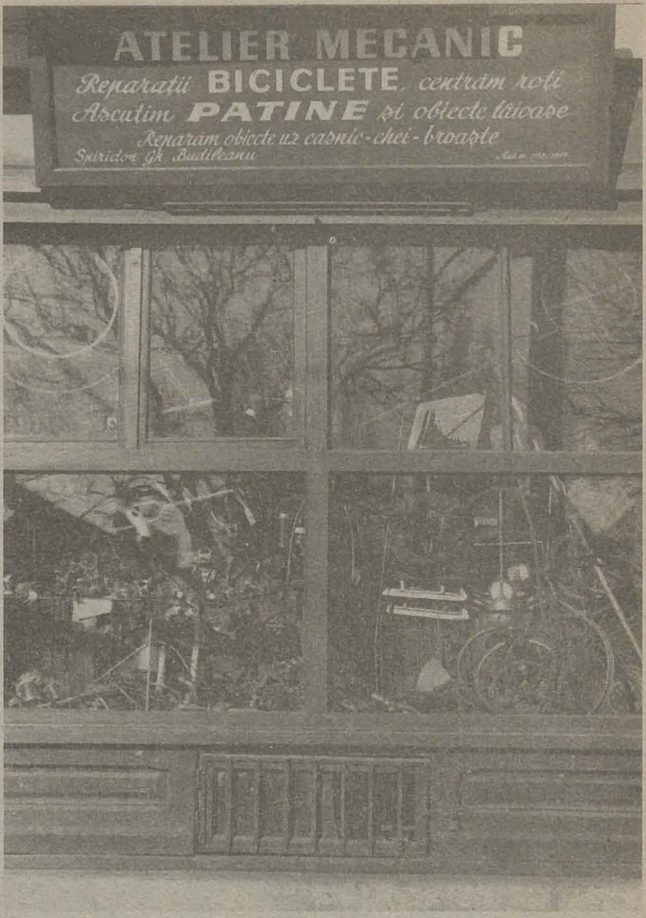
Între rococo și abstracția lirică (interview) — Doina Simionescu, Adrian Guță
Between Rococo and Abstract Liricism

Imersiunea în motiv (interview) — George-Paul Mihail, Theodor Redlow
Inside the Motiff

Există un gestualism românesc? — Marin Gherasim
Is there any Romanian Gestualism Topic?

Coperta/Cover I: Carol Popp de Szathmari, Cazaci / Cossaks

Coperta/Cover III: Ludwig Angerer, Carol Popp de Szathmari



Ioniță G. Andron

ARTa
C.A. Rosetti 39 P.O. Box 13-80
București - România
Tel.401-6.13.13.80 Fax:401-3.12.10.08.

Editor: Ministerul Culturii / the Ministery of Culture

Redactor șef / Chief Editor:
Călin Dan
Redactori / Editorial Staff:
Theodor Redlow, François Pamfil
Grafica / Graphics:
Dan Mihălțianu
Fotoreporter / Photography:
Iosif Kiraly
Corectura / Proof reading:
Ileana Savu
Administrator / Administration:
Claudiu Teodorescu

Apare cu sprijinul fundației Soros
și al Guvernului României - Departamentul Informații
With a support from the Soros Foundation and
the Romanian Government - the Department of Informations.

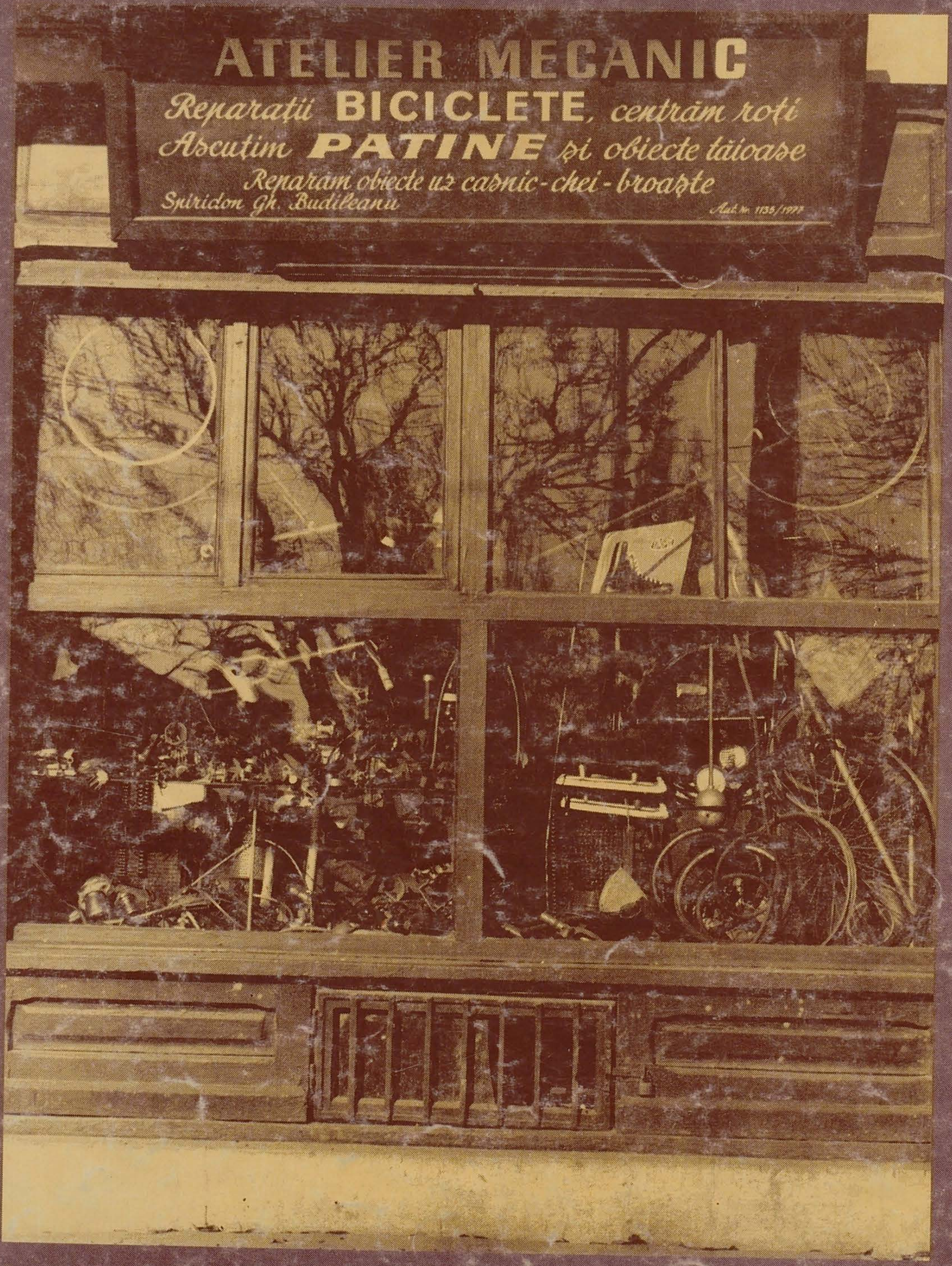
Tehnoredactare și tipar FED

Abonamente, 6 apariții anual (fără taxe de expediție): 600 lei
Subscription, 6 issues per year (mailing taxes included):
32 US$ for Europe, 39 US$ for overseas
Cont în lei: ARTa - BCR-SMB 64.51.31.908
Hard currency account: ARTa - 47.21.1.16.0235.0 BCR-SMB
Se distribuie și prin rețeaua de librării HUMANITAS

Lei 100

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro